الكلمة و المجهر

دراسات في نقد الشعر

الشعر
صعب
وطويل سلمة
إذا ارتقي فيه
الذى
لا يعلمه

دكتور
أحمد درويش

الكلمة والمجهر

دراسات فى نقد الشعر

دكتور أحمد درويش

تصميم الغلاف :
رشـــا درويـــش

إهـــــداء

إلى ابنتى وابنى

رشـــــا وهشـــــام

وقد سلكا طريق « الدراسات العلمية » وأحباه :

هل ترانا نسير فى طريقين مختلفين

أم فى طريق واحد ذى شعبتين ؟!

« الكلمة والمجهر »

« الكلمة والمجهر » عنوان يحاول أن يعبر عن الروح العامة التى تطمح هذه الدراسات فى أن تنضم إليها ، وهى روح الاستفادة من موضوعية الدراسات العلمية فى الاقتراب من النصوص الأدبية ، دون التخلى عن قدر ضرورى من الذاتية ، لا تستطيع الدراسات الإنسانية ، والأدبية خاصة الاستغناء عنه ، وهى تكتسب مذاقها المتميز ، وتؤثر به فى وجدان متلقيها . وليست هذه النزعة بالجديدة فى دراسات النقد الأدبى ، فى أدبنا أو فى الآداب الأخرى ، وهناك محاولات عالمية شهيرة هذا الاتجاه فى القرن التاسع عشر تمت الإشارة إليها فى بعض فصول هذه الدراسة ، ومحاولات عربية رسخت أقدام بعضها منذ أكثر من نصف قرن ، ومازال البعض الآخر ، يجرب أدواته ويختبر أسلحته .

إن « الكلمة » فى مثل هذه الروح النقدية ينظر إليها من خلال « المجهر » لاكتناه أسرارها والوقوف على جانب من خصائصها الدقيقة ، ومحاولة تبين خيوط شبكة العلاقات بها ، والتعرف على بعض قوانينها تعرفا يمكن أن يساعد على إضاءة النص موضوع الدراسة ، بل ويمكن من خلال انضمام محاولات أخرى إليه ، أن يطمح إلى إضاءة ملامح جنس أدبى ، أو التعرف على جوانب من أسرار تطوراته الماضية والآنية ، بل واستشراف بعض خطواته المستقبلية المحتملة .

ومعنى ذلك كله أن يتقدم الناقد صوب العمل الأدبى ، وهو على استعداد لأن يبذل جهدا موازيا ، لاجهدا تابعا ، فليس هناك استسلام منذ البدء ومطالبة بالشرح والتأويل والتعليل لنص أدبى فرغ الأديب من « ولادته »

وأصبح على الناقد أن يقوم بدور « القابلة » ويحرر شهادة الميلاد ، وليس هناك بالطبع مايقابل ذلك من تعسف فى مواجهة النص ، وبحث عن المزالق والأخطاء ، أو محاولة إعادة تشكيل نص يصعب أن يكتب مرتين ، من خلال قلمين مختلفين وإنما هناك هدف من وراء التأمل في النص ، أحسن القدماء التعبير عنه حين سموا الناقد « صيرفيا » وجعلوا من مهمته أختبار جوهر المعادن النفيسة ، الذى قد يتشابه ألوان الجيد والردئ منها ، وقد يختلط رنين الصحيح بالزائف على من لا خبرة له ، لكن الصيرفى العارف ينسب التراكيب الصحيحة للمعدن النفيس ، والمدرب من خلال ممارسة طويلة ، يستطيع وحده أن يقيس درجات الجودة فى العملات الرائجة ، وقد لاتكون من مهمة الصيرفى حبس الدرهم الزائف لإعادة صياغته ، كما لا يعيد الناقد تشكيل النص ليصبح مقبولا ، ولكن مهمة كليهما تحديد « القيمة » وتوضيح العناصر أمام المتلقى .

إن صاحب « المجهر » أيضاً يرى العناصر الدقيقة ، ويستطيع أن يحدد على أساس منها مدى صلابة البناء الداخلى ، ومع أن أداة « المجهر » قد تكون متاحة فى كثير من المعامل والمختبرات ، فإنه ليس بقدرة كل ناظر من خلالها أن يكتشف العناصر ، وأن يؤول ما اكتشف ، وأن يخرج بنتائج مما رأى وكما أن حسن استخدام « المجهر » استخداما علميا ، يقتضى الإلمام بقدر لابد منه من معارف مختلفة ، ويقتضى دربة ومرانا على الاستخدام ، فإن الناقد الذى يتناول الكلمة يحتاج أيضاً إلى زاد ضرورى فى مجالى المعرفة الخاصة بمجال الكلمة والتمرس على التعامل معها .

واذا كانت عناصر المادة المطروحة يمكن أن توصف على مستويات

متعددة بعضها لايتجاوز السطح ، وبعضها الآخر ينفذ إلى العمق ، فإن وصف « الكلمة » أيضاً ، يمكن أن يأخذ المستويات ذاتها ؛ إن مجموعة من أنابيب الاختبار تملأ صالة معمل للتحاليل ، يمكن أن توصف من قبل حارس المعمل بأنها « عشرون انبوبة ، خمس منها كبيرة تملؤها سوائل حمراء ، وبقية الأنابيب صغيرة ، وبها سوائل زرقاء وصفراء » ويمكن أن يضيف إلى ذلك السعة ، ونوع الزجاج وشكل القاعدة والغطاء ... إلخ لكنه في كل ذلك ، يقدم مستوى من الوصف ، يختلف عما يقدمه الكيميائى الذى ينظر فى الأنابيب ذاتها فيتحدث عن العناصر واتحادها ودرجاتها وإمكانيات التغير مع إضافة عناصر أخرى والمخاطر الكامنة أو الفوائد المحتملة وراء كل احتمال ، وهذا القدر من المعرفة ، يحتاج الناظر « فى الكلمة » قراءة وتحليلا إلى قدر مواز له فى مجال معرفته الموضوعية . على أن النزعة التى تحاول الاستفادة من روح العلم اذا كانت ، تتطلب التسلح بكثير من الأدوات العلمية فى مواجهة النص ، فإن الاسراف فى الاستعانة بهذه الأدوات ، يشكل فى بعض الأحايين خطرا على الروح « الأدبية » لدراسة النص ، وقد تكون بعض التطبيقات الأسلوبية المسرفة ، أوضح نموذج على ذلك ، حيث يتم الاستقصاء الشكلى ويصاغ فى شكل الجداول والرسوم البيانية وتغيب نزعة الربط مع الروح الأدبية للنص وتغيب أيضاً النزعة الذاتية وهى ضرورية فى تأويل معطيات المعرفة المجردة .

ولقد يتمثل هذا القدر الذاتى من بعض جوانبه فيما كان يسميه الناقد جونكور « أنف كلب الصيد » الذى لابد للناقد الحق أن يتمتع به والذى كان بعض خصوم مؤرخ الآدب الكبير هيبوليت تين يتهمونه بالحرمان منه عندما يقول أحدهم « اسمح لى ياسيدى أن أقارن هيبوليت تين بكلب من كلاب

الصيد ، كان عندى ، كان يعدو ، ويتوقف ويمسك ويفعل كل مايطلب من كلب الصيد بطريقة رائعة فقط لم يكن له أنف ، ووجدتنى مضطرا لأن أبيعه .

والناقد الأدبى الذى يتقدم إلى النص دون « أنف » قد يصدر عليه قارئه حكما قريبا مما أشار إليه « جونكور » ، وقد تصبح كثرة الأسلحة العلمية التى يتدرع بها ثقلا عليه ، بدلا من أن تكون عونا له ، وقد يتحول إلى خادم لها عوضا من تسخيرها لاضاءة النص وارتياد آفاقه .

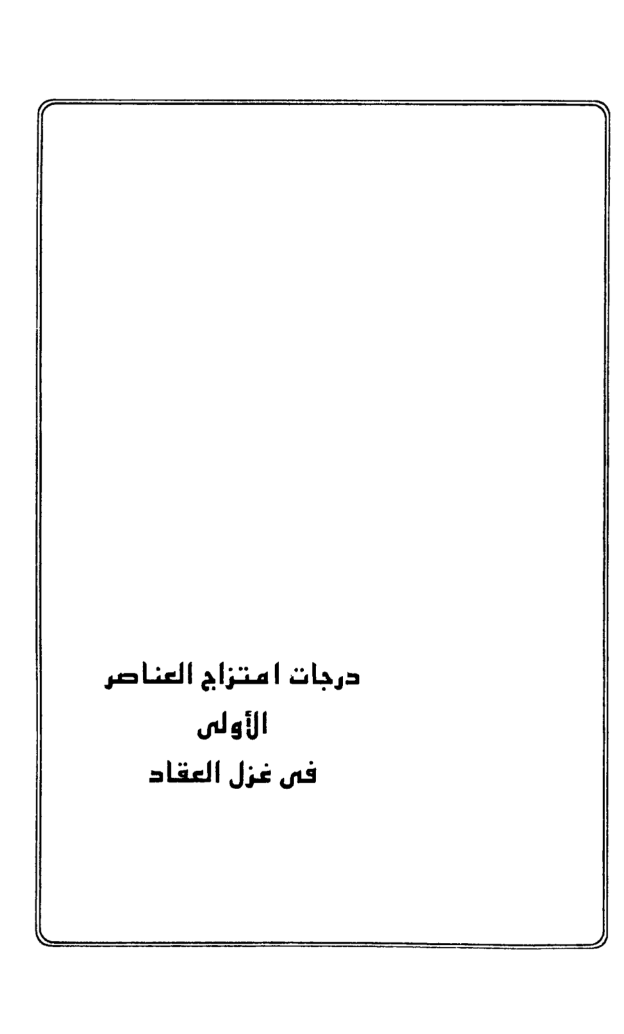
ومن ثم فإن قدرا كبيرا من التوازن ينبغى أن يتم فى نفس الناقد وهو يواجه العمل الأدبى ، حتى يكون جهده موازيا ، وليس جهدا تابعا ، أو جهدا ضائعا .

هلى يمكن لهذه المحاولة فى قراءة جوانب من الشعر العربى القديم والحديث ، بهذه الروح ، أن تقدم اسهاما متواضعا فى مجال محاولة فهم هذا الجنس الأدبى العريق ؟

ذلك مايمكن أن تجيب عنه قراءة الصفحات التالية وعلى الله قصد السبيل ،،

أحمد درويش

المهندسين فى ٢٦ سبتمبر ١٩٩٣



درجات امتزاج العناصر
الأولى
فى غزل العقاد

درجات امتزاج العناصر الأولى
في غزل العقاد

تحتاج النظرية النقدية الحديثة ، وملامح الأجناس الأدبية فى اطارها ، إلى مراجعة بين الحين والحين ، فى محاولة للوقوف على سمات التطور الذى لحق بمسيرة الأدب العربى خلال القرن الذى نستشرف الآن نهايته ، والذى يعد دون شك من أغنى القرون فى مسيرة هذا الأدب حيث صبت خلاله مياه كثيرة فى القنوات ، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة ، وألقيت أضواء كثيرة على الماضى ساعدت على اكتشاف جوانب منه ، وتشبث فريق بها ، وتردد آخرون ازاءها ، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة فى الزمن الآنى أو القادم ، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبى تنظيرا وابداعا .

ولاشك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التى حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والابداع معا - على الأقل فى النصف الأول من هذا القرن - ماتزال تشهد مزيدا من هذا النشاط ، وتشهد فى اطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها ، وتغمض هذه الصلة أو تختفى فى حلقات أخرى ، بما يعود أثره على ملامح النظرية التى يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيه معا .

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من ابداع الرواد واحدة من الوسائل التى تعين على الوصول إلى الهدف الذى أشرنا إليه من خلال محاولة الفهم والاكتشاف ، ومراجعة مقولات استقرت فى الأذهان وكادت أن

تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربى الحديث ، مع أنها فى حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة .

ولعل انتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة فى هذا الاطار ، لأنه انتاج غنى مستوى الكم والكيف وهو كذلك انتاج مشفوع بتصور نقدي - يكاد يصل إلى حد النظرية فى مجال الشعر خاصة - طرحه صاحبه فى مجال الكتابة النثرية ، مناقشة لأعمال ابداعية أخرى ، أو تأصيلا لأفكار نظرية ، ومن ثم فهذا الانتاج فى ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظرى والابداع التطبيقى ، ثم أنه انتاج كان ومايزال مثيرا للنقاش سواء فى حياة صاحبه التى اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانا ، وانتعاش الآراء المتقابلة فى مناخ أعتبر موجة مد واعدة فى تاريخ الفكر العربى المعاصر ، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد .

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التى دارت حول شعر العقاد خاصة ، أنها مناقشات لم تخل فى كثير من الآحيايين من آثار الانتصار له أو عليه ، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كفة « الحكم » على كفة « التحليل » وهما خطوتان فى النقد الأدبى ، ويميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتى التحليل أولا ويتبعه الحكم ، اذا جاء ، فى صوت يشف أكثر مما يصرح .

ولعل من أثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعرا يمثل قمة التجديد ، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذى تم فى الثلث الأول

من هذا القرن[1] على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد « من الأجدى على الناس أن لا يعنوا أنفسهم فى فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر »[2] ويرى غيرهم أنه رغم محاربته لمدرسة شوقى ظل يدور فى اطارها فى النهاية[3] .

بل أنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة « ترجمة شيطان » فتضعها بعض الآراء النقدية فى صدارة الانتاج الشعرى العربى فى أوائل القرن[4] على حين يرى آخرون أنها ليس سوى تجديف صيغ فى لغة جافةغامضة[5] .

ونحن لانريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء فقد جاءت فى سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية فى النقد العربى الحديث ، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الانتاج الشعرى عند العقاد وهو « شعر الغزل » بحسبانه واحدا من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد ، ونعيد قراءة الملامح العامة فى اطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم .

كانت تجربة العقاد الشعرية فى مجملها حرية بأن تثير كثيرا من التساؤلات لأنها بدت « جديدة » أيا كان معنى الجدة ، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة – من خلال النظر أو التطبيق – مالم يكن يطرح من قبل ، أو ما

---

(١) احمد .ع. حجازى . اسئلة الشعر ، مقال بجريدة الأهرام : ٧ / ١٢ / ١٩٨٨ م .

(٢) د. محمد مندور . الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الأولى ، ص ٧٦ .

(٣) د . حمدى السكوت . أعلام الأدب المعاصر فى مصر ، سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية – عباس محمود العقاد – المجلد الأول ص ٧٩ مركز الكتاب المصرى . ط أولى . ١٩٨٣ م .

(٤) د . زكى نجيب محمود : مع الشعراء ص ٢٢ ، بيروت سنة ١٩٧٨ م .

(٥) د . محمد مندور : المرجع السابق ص ٨١ .

كان يطرح على استحياء ، وربما كان السؤال الرئيسى الذى طرحته ، هو نفس السؤال الذى شغل به شعراء ونقاد أوربا فى القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة ، وتحسست ألوان الابداع الفنى والدراسات الإنسانية من جديد موقعها على خريطة « الفائدة » لا على طريقة أفلاطون فى الجمهورية فى السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس فى جمهوريته . وهو السؤال الذى أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع ، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسى لوتر يامون الذى تساءل قبل أن ينهى عمره القصير عام ١٨٧٠ : « لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم ، فهل هناك فلسفة وراء الشعر ؟ [١] » وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسى رولاند دى رينفيل فى مطلع النصف الثانى من هذا القرن بأنه مازال سؤالا واردا ، وتساءل بدوره : « هل يعنى هذا أن الشعر ليس إلا نشاطا ».مجانيا.« تحلى به الانشطة الأخرى ، دون أن يكون له حق القدرة فى أن يطمح فى اضافة شئ ، وهل ينبغى أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية ، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى اسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة ؟ » ويضيف قائلا : أنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك ، نحتفظ بها نحن عادة لكى نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا ، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها ، لكى ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير ، ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيه ، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها[٢] .

ولعل الفارق الرئيسى بين هدف سؤال أفلاطون ، وسؤال لوتر يامون أن

(١) Voir : Rolland de Reneville, L'Exprience Poetique p.9, Paris, 1949 .

(٢) Ibid , P. 10 .

الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش « الفائدة » ، بينما حاول الثانى أن يدفع بهم إلى قلب « المعرفة » .

هذه القضية العامة التي شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوربيين في القرن التاسع عشر والعشرين ، والتى زادها توهجا ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعي تقترب بالعمل الأدبى من روح العلم ، وزادتها تطلعا اكتشافات مذهلة فى فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة ، بالاضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) وهيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٦٣) وبرونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٦)[١] ولاشك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصداؤها بين الأداب الفرنسية والإنجليزية والألمانية وتشكل فى مجملها مايمكن أن يسمى « روح الأدب فى أوربا » في القرن التاسع عشر ، وهى الروح التى استفاد منها العقاد القارئ النهم للثقافة الأوربية فى شبابه المبكر ، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الاشارة إلى أعلام الفكر الأوربى الذين اهتم بهم العقاد فى مقالاته المبكرة ، والتى جمعت فى كتب لاحقة ، ففى كتاب « ساعات بين الكتب » الذى نشر فى القاهرة فى جزئين سنة ١٩٢٩ ، سنة ١٩٤٥ والذى كانت مقالاته قد بدأ نشرها فى صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦[٢] ، فى هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لانتاج

---

(١) s . Leun : Litterature generales PP . 29 at Seivantes , Paris 1968 .

لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدل أنظر : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن - ص ٥٣ وما بعدها ، الطبعة الثالثة ، دار النهضة مصر ، وانظر كذلك :

كتابنا · الأدب المقارن - النظرية والتطبيق - الطبعة الثانية - دار الثقافة العربية ، القاهرة سنة ١٩٩٢ .

(٢) د . حمدى السكوت .. المرجع السابق ، ص ٤١ ، ١٧٧ .

سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوروبيين من أمثال جوستاف لوبون ، وأناتول فرانس ، وشكسبير ، ووردزورث واينشتين وبتهوفن وبرناردشو ، وبودلير ، وليورناد دافنشى ... إلخ . كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم فى هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر ، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها فى شكل مباشر ، وتلك كانت أحدى مزاياه[1]، وانما كانت تتشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى فى التراث العربى كانت بدورها غزيرة ، وبآرائه الشخصية التى تجعل هذه القراءات تؤول إليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم ، وفقا لعبارات العقاد المشهورة فى التشبيه الشعرى فى الديوان[2] .

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظرى فى الشعر قدمه فى مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه ، وحظى هذا التصور باهتمام كبير ، ولا نريد أن نعود إلى هذا التصور إلا فى أقل الحدود التى تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد ، ولاشك أن أشهر دعائم النظرية وهو فى الوقت نفسه أكثرها التصاقا بما نحن بصدده ، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات متميزة للشاعر ، لا تتشابه مع غيرها من ذوات الشعراء لمجرد تشابه النتاج الشعرى فى الأوزان والقوافى والمعجم والصور ، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر ، أنه لايرى بينهم « تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين .. ولا نرى فيهم هـــذا المفتون بالبحر وذلك

(١) انظر .. د . عبد اللطيف عبد الحليم ، شعراء ما بعد الديوان الجزء الثانى ص ١٨ ومابعدها ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩ م .

(٢) أنظر : عباس محمود العقاد : الديوان فى النقد والأدب ص ٥٣٤ (المجموعة الكاملة - المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبنانى سنة ١٩٨٣ م .

الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة أو لكل منهم شاعرية مميزة »[١] .

وهو يحدد فى موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر فى مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم : « أنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) .. وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية ، **فإن نشوء الشاعر الحرّ فى التعبير عن ذات نفسه ، والاعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين** من خطوات التقدم لا خطوة واحدة ، ففى بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية اذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل إنسان فى هذه الفترة واذ تراهم فى روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير .. حتى اذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالا عن الجماعة .. فيتفاوت الشعراء فى الأذواق والموضوعات وطرائق التناول والاحساس بالطبيعة والحياة ، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف من سائر المرايا فى التصويروالتلوين »[٢] .

ولاشك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا فى نظرية العقاد الشعرية كلها

---

(١) العقاد : ساعات بين الكتب ، مقال الشعر فى مصر ، ص ١١٤ ، بيروت ، سنة ١٩٦٨ .

(٢) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٦ ، كتاب الهلال ، يناير ١٩٧٢ م .

سواء فى كتاباته النقدية ، أو فى دراساته التطبيقية على شعراء آخرين ، أو فى ابداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا » يرسم شعره صورة لعالمه الخاص ، فى مقابل نموذج الشاعر « الغيرى » الذى كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل فى هذا العصر ، وهو النموذج الذى كان هدفا مباشرا لحملات العقاد النقدية فى فترة ممتدة من حياته .

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص » للشعر ، الذى كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوربيين من دعاة الروح الجديدة فى الأدب ، إلى أن يساعد الشعر فى اكتشافات الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن اسهام العلم فى هذا المجال ، وأن يساعد ، من بعض الزوايا ، على تجسيد مبادئ الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية ، قد شغلت بها أوربا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر ، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة ، ومن ثم فلا غرابة فى أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا - كليا أو جزئيا - إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الانجليز ، وعلى نحو خاص عند وردذورث[١] أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل فى مختارات « فرانسيى بالجريف » من الشعر الانجليزى والتى سماها « الكنز الذهبى » وكانت « مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصى ، ولم يفسح فيها جامعها مجالا للشعر الموضوعى »[٢] وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات فى الموضوعات الشعرية عند

(١) انظر : د . محمود الربيعى ، فى نقد الشعر ، ص ٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب ، القاهرة ، سنة ١٩٧٠ .

(٢) د . محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٥٤ .

العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التى عرفها ديوان الشعر العربى قبله أو عرفها معاصروه ، وكان من الطبيعى أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعى ، أو الوطنى بالمعنى المباشر ، والموضوعات الاحتفالية (وان كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى فى دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظرى مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيبا وأنما العيب فى التقليد[1]) وكان من الطبيعى فى مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكاناً بارزاً ، وأن يكون شيوعها عند الشعراء الآخرين دليلا على اقتناعهم بالمذهب الجديد ، وتقليدهم له ، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة ، فسوف تظل واحدة من النقاط التى يقبلها الاتجاه القديم ، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث ، ولكن مع بعض الفوارق التى تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر ، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية ، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة ، ودور اللغة « الجميلة » الرئيسى أو الثانوى ، ثم دور العناصر النفسية الأخرى ، كالفكر ، والشعور الحال أو المستحضر ، ودور عناصر الجمال الثابتة فى الكون مثل عناصر الطبيعة ، وعناصر الطير وعناصر الحيوان ، والخمر ، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ماندعوه « بالعناصر الأولى » فى محاولة خلق « قصيدة غزلية ناجحة » ، عندما يتم احكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها ، « وقصيدة دون ذلك » عندما يحدث خلل فى عملية

---

(١) بلغت قصائد التقدير والتأبين فى « بعد الأعاصير » وحدة تسع عشرة قصيدة ، وأشار العقاد فى مقدمة الديوان إلى أن « الشاعر العصرى يعاب على مديحه أن كان يثنى على الممدوح بما ليس فيه .. لكنه اذا أحس الاعجاب برجل عظيم فصدق فى الاعراب عن الاحساس بعظمته فهو أحد المجددين » .. انظر : خمسة دواوين للعقـــــــــاد ، ص ١٩٤ ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، سنة ١٩٧٣ .

المزج الحيوية تلك فى نفس الشاعر أو على قلمه ، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيا فى القصيدة الغزلية .

ولنسجل أولا أن العقاد واحد من « فحول » شعراء الغزل فى الأدب العربى ، اذا أخذنا بالمقياس الكمى وحده ، وهو مقياس قد تكون أرقامه الاحصائية مفاجأة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقاد ، وصلابته ، وخشونته فى الحوار ، وعدائه للمرأة ، وهى كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام ، وتسربت فى بعض الأحايين إلى أقلام بعض المتخصصين ، وأثرت دون شك على اتجاه القارئ العادى الباحث عن المتعة من وراء قراءة غزلية فى قصيدة غزلية فى نتاج الشعراء العرب المحدثين ، فلاشك أن بصر هذا القارئ اذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرأ لشعراء الغزل فيه[1] فقد يبحث عن صالح جودت ، أو أحمد رامى ، أو ابراهيم ناجى ، أو على محمود طه ، أو الهمشرى ، أو الصيرفى ، وقد يصعد إلى خليل مطران أو أحمد شوقى ، وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وايليا أبو ماضى ، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى « نافعة » فى الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى فى الشعر ، دون أن يمتد طموحه فى الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين انتاجا .

وربما تغيرت الفكرة الأولى ، بعد إلقاء نظرة « كمية » عابرة على مجمل انتاج العقاد الشعرى ومكانة القصيدة الغزلية فيه ، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية ، صدرت مابين عامى ١٩١٦ أى عندما كان عمره سبعة وعشرين عاما حيث أصدر ديوان يقظة الصباح ، وعام ١٩٥٠ عندما كان

(١) أنظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة : د . سعد دعبيس : الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر . دار النهضة العربية – القاهرة ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٩ .

عمره واحدا وستين عاما وأصدر بعد الأعاصير . ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما « ديوان من دواوين » الذى صدر سنة ١٩٥٨ ، وديوان « مابعد البعد » الذى صدر بعد وفاته ١٩٦٧ ، ولكن الدواوين التسعة الأولى هى التى تمثل النتاج الشعرى للعقاد وما ورد فى الديوانين التاليين يعد استكمالا وتأكيدا للاتجاهات الواردة فيها .

ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختف من دواوين العقاد فى فترات عمره المختلفة ، بل أنه فى مقدمة ديوانه « أعاصير مغرب » الذى طبعه فى الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على اعجابه بتجربة الشاعر الانجليزى هاردى الذى كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد : « اننى كنت أرى فى زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لا ينتهيان بانتهاء الشباب ، ومتى بقى الشعور والتعبير فماذا الذى فنى من مادة الغزل والغناء »[١] .

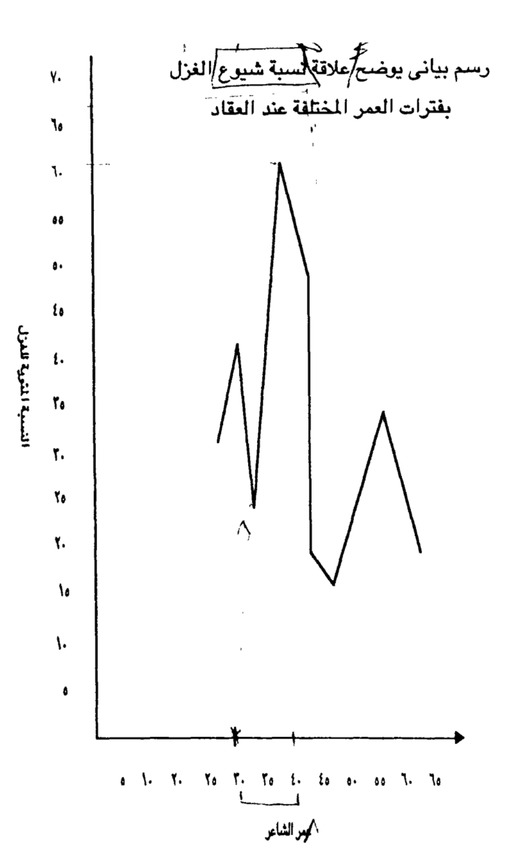
الجدول الأحصائى التالى يمكن أن يقدم لنا فكرة « كمية » عن درجة شيوع الغزل عند العقاد .

---

(١) العقاد : مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طبعت فى خمسة دواوين للعقاد) ص ٩١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٣ .

نسبة الشعر الغزلي في دواوين العقاد

الديوان	سنة الطبع	عمر الشاعر	مجمل عدد القصائد	عدد قصائد الغزل	مجمل عدد الأبيات	عدد أبيات الغزل	النسبة المئوية لعدد القصائد	النسبة المئوية لعدد الأبيات	نسبة الفروق
يقظة الصباح	١٩١٦	٢٧	١٤٠	٣٧	١٨٥٣	٦١٨	٢٦,٤٢	٣٣,٣٥	٪٦,٩٣
وهج الظهيرة	١٩١٧	٢٨	٤١	٢٤	١٠٠٣	٥٢٠	٥٨,٥٣	٥١,٨٤	٪٦,٦٩-
أشباح الأصيل	١٩٢١	٣٢	٤٦	١٢	١١٥٦	٢٠١	٢٦,٠٨	١٩,٠٣	٪٧,٣٥-
أشجان الليل	١٩٢٨	٣٩	١٠٣	٧٠	١١٩٠	٦٢٤	٦٧,٩٦	٢٥,٤٣	٪١٥,٥-
هدية الكروان	١٩٣٣	٤٤	١٠٣	٦٠	١٢٤١	٢٩٥	٥٨,٢٥	٢,٧٧	٪٤,٤٨-
وحي الأربعين	١٩٣٣	٤٤	١٢٦	٣١	١٢٠٧	٢٣٨	٢٤,٦٠	١٩,٧١	٪٤,٨٩-
عابر سبيل	١٩٣٧	٤٨	٩٤	١٦	١١٣٩	١٤٠	١٧,٠٢	١٢,٢٩	٪٤,٧٣-
أعاصير مغرب	١٩٤٢	٥٣	٩٧	٤٩	١٤٤٥	٥١٠	٥٠,٥١	٥,٢٩	٪١٥,٢٢-
بعد الأعاصير	١٩٥٠	٦١	٨٦	١٩	١٣٧٧	٢٠٤	٢٢,٠٩	١٤,٨١	٪٧,٢٨-
نسبة الغزل في مجمل القصائد والأبيات			٨٣٦	٣٠٨	١١٦١١	٣٣٥٠	٪٣٨,٠٣	٢٨,٨٥	٪٩,١٨-



رسم بيانى يوضح علاقة نسبة شيوع الغزل
بفترات العمر المختلفة عند العقاد
النسبة المئوية للغزل
٧٠
٦٥
٦٠
٥٥
٥٠
٤٥
٤٠
٣٥
٣٠
٢٥
٢٠
١٥
١٠
٥
٥ ١٠ ٢٠ ٢٥ ٣٠ ٣٥ ٤٠ ٤٥ ٥٠ ٥٥ ٦٠ ٦٥
عمر الشاعر

ويمكن أن نطرح علي هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية :

١ - تم اجراء الاحصاء أولا بطريقة عد القصائد عامة ، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك احصاء تال اعتمد على عدد الأبيات ، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقا من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت ، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعودا وهبوطا ، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلي البيتين ، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل ، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق .

٢ - إالنسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعا عنه فى نسبة القصائد ٤,٧٠ ٪ وانخفاضا عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤,٤٨ ٪) وفي نسبة لاشك فى ارتفاعها خاصة اذا أدركنا كبر حجم الانتاج الذى يتشكل من تسعة دواوين ، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير ، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة ، وتتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى ، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملا دون فراغات بيضاء تذكر ، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير ، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات

لا تتداخل فيها قصائد أخرى علي قدر من الفراغات البيضاء والرسوم .

٣ – اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر ، ففى المجلد الأول : ديوان العقاد ، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى ، أما فى المجلد الثانى : خمسة دواوين للعقاد ، والذى ضم بقية الدواوين ، فقد صنفت الدواوين تصنيفا موضوعيا ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل فى كل ديوان على حدة ، وان كانت قد أخذت مسميات متعددة ، فسميت فى هدية الكروان وفى وحى الأربعين « غزل ومناجاة » على حين جاءت فى أعاصير مغرب تحت عنوان « فى النفس » وفى بعد الأعاصير تحت عنوان « نجوى » وفى عابر سبيل تحت عنوان « ربيعيات » .

٤ – تبلغ النسبة حدها الأعلى فى ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات ، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين فى قمة اكتمال الرجولة والتألق فى العقد الثالث من هذا القرن ، على حين تتحقق أدنى نسبة فى « عابر سبيل » حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧ ٪ ونسبة الأبيات حوالى ٢١ ٪ فقط . ومع ذلك فلا ينبغى استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة ، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولا بقضية فنية أخرى ، هى قضية « الموضوعات اليومية » وامكانية معالجة الشعر لها ، ومن ثم فينبغى أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت فى الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالى ٢٢ ٪ والأبيات

حوالى ١٥ ٪ وهى نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر ، رغم محاولات العقاد الذهنية الاشادة بها ردى وغزله بعد السبعين ، ورغم تفرقته بين الحب والغزل فى مقدمات دواوينه .

٥ - التفاوت الذى يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذى يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق ، تفاوت ذو دلالة ، اذ أنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة ، أو المقطوعة القصيرة ، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة فى الديوان . وهى حالة لم تسجلها الاحصاءات إلا فى الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة ، فى حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان ، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة فى هذا الديوان على نحو خاص ، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التى عارض بها العقاد ابن الرومى ، والتى تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتا فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت فى احصاء القصائد ، قصيدة واحدة .

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر فى دواوين العقاد الأخرى ، وأنما تكررت الظاهرة المقابلة ، والتى تمثلت فى شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة ، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها فى « هدية الكروان » حيث غطت نسبة القصائد ٥٨,٢٥ ٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٢٣,٧٧ ٪ بفارق وصل إلى ٣٤,٤٨ ٪ ، واذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء فى فترة القمة فى غزليات العقاد ، حيث أتى فى نفس الحلقة الزمنية

التى جاء فيها « أشجان الليل » وهو الديوان الذى سجل أعلى رقم فى التردد الاحصائى ، وسجل « هدية الكروان » الرقم التالى له ، واذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين – مع تبادلهما للمواقع – فى قائمة أخرى هى قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة ، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية فى اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد ، والنسبة المئوية لعدد الأبيات ، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥,٥٣ ٪ ، اذا تذكرنا هذا كله ، ادركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة فى الفترة التى بلغت فيها القدرة الغزلية قمتها ، ومن هنا فإننا كثيراً ما نلتقى فى هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة[1] :

أراك ثرثارة فى غير سابقـــة — فهات ما شئت قالا منك أو قيلا

ما أحسن اللغو من ثغر نقبلــه — أن زاد لغوا لنا زدناه تقبيـــلا

أو فى مثل قوله :

رجائى بأن ألقاك بدد وحشتنى — فكيف اذا أمسيت أنت مؤانسى

أراك فتنجاب الوساوس كلهـــا — وأنت اذا ما غبت كل وساوسى

أو قوله :

اذا ساءت الدنيا ففى الحب مهرب — وتحسن دنيا من أحاط به الحب

فبالحب تدرى الحسن والقبح عندها — وفى الحب علم لا تعلمه الكتــب

(١) أنظر : خمسة دواوين للعقاد ، ص ٤٤ ، ٥١ ، ٥٦ .

٦ - حاولنا أن نستعيض بهذا المنهج الاحصائى الكمى ، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء إليه أحيانا ، وهو المتصل بملاحظة الجانب الواقعى فى القصائد الغزلية ، وما يتبعه من اثارة« العلاقات » الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى فى البحث غير النقد الأدبى ، الخالص ، وعلى أى حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين[١] .

اذا كان هذا الاستعراض الكمى قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل فى كل مراحل حياته ، وهى نتيجة تؤكد فى ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو« الذاتية »وهى دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل ، فأى نوع من الشعر الغزلى ينسجه العقاد ، وإلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التى أشرنا إليها من قبل ؟

ان ضخامة حجم المادة المطروحة للدارسة ، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغبة فى اجراء الاستقراء التام للظاهرة ، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص ، وتنطلق منه لكى تعمم نتائجة ، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين« مشكلة كهذه عندما بدأ فى محاولة استخراج« نظرية للخصائص العليا للغة الشعر » فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين« هومير »و« مالا رمية » فى العصرين الأغريقى والحديث ، ثم حدد دائرة طموحه فقال« يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا ، مثل« الشعر الكبير » للقرن التاسع عشر ممثلا فى هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالارميه وأبو للونير ، بل أنه يمكن

(١) أنظر ، غرام الأدباء ، لعباس خضر ، وأنظر كذلك ، الغزل فى الشعر العربى ، الحديث للدكتور سعد دعبيس ، وفيه اشارات كذلك إلى مقالات لأنيس منصور فى أخبار اليوم حول هذا الجانب .

للدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه ، ديوان « أزهار الشر » فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذى يسمى القراءة الشعرية ، واذا كانت هناك نظرية تضع فى الاعتبار شاعرية ، ذلك النص ، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة » ثم ينتهى الناقد إلى هذه الجملة التى هى محور اهتمامنا فيقول : « بل اننى أعترفت أننى كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعرى واحد ، وفى هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لمالارميه :

والصمـت القاحـــــل ، والليـــل الثقيـــــــــل

لكن علينا أن نعرف كيف نقاوم رغبة كهذه [١] .

وسنقاوم بدورنا الرغبة فى الايجاز الشديد ونختار بعض النماذج التى تمثل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة ، وكذلك شعر القصيدة المطولة التى تتشابك فيها العناصر المتباعدة فى محاولة تكوين مزيج متحد المذاق .

وربما يحسن أن نلتقى فى البدء بعض النسمات الرقيقة التى تهب من مقطوعات قصيرة شأنها أن تثير من الأعجاب المشترك ، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل ، يقول العقاد فى ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان : « نبئينى »

(١) Jean Cohen : Le Haut Langage . theore de la Poeticite P. 13, paris 1979 .

والكتاب نعده الآن للترجمة إلى العربية

يا رجائى وسلوتى وعـزائى　　　وأليفى اذا اجتوانى الأليـف

نبئينى فلست أعلم مـاذا　　　منك قلبى بحسنه مشغـوف

كل حسن أراك أكبر منـه　　　أن معناك تالـد وطريف

لست أهواك للجمـال وان كان　　　جميلا ذاك المحيـا العـفيف

لست أهواك للذكاء وان كـان　　　ذكاء يذكى النهى ويشـوف

لست أهواك للدلال وان كـان　　　ظريفا يصبو إليه الظريـف

لست أهواك للخصال وان رف　　　علينا منهن ظل وريـف

لست أهواك للرشاقة والرقـة　　　والأنس وهو شتى صنـوف

أنا أهواك أنت أنت فـلا شئ　　　سوى أنت بالفـؤاد يطيف

ان حبا يا قلـب ليس بمنسيك　　　جمال الجميل حب ضـعيف

ولاشك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعرى البسيط الخلاب فى هذه المقطوعة ، فإذا ما عاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال ، فربما وجد نفسه فى حيرة لاتقل عن حيرة المحب فى ذلك النص أمام الجمال الأنثوى الآسر ، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطأنا قليلا نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التى تهب من الغابة الغامضة .

موسيقى القصيدة تنتمى إلى بحر الخفيف ، وهو بحر عرف بنغمه الغنائى حتى أطلق عليه « البحر الغنائى » وكثرت مجئ القصائد الغزلية عليه ، بل أن بعض شعراء الغزل فى العصر الحديث – مثل أحمد رامى – كاد أن يوقف نتاجه الشعرى كله على ذلك البحر ، ولايعنى ذلك بالضرورة أن

كل ما يجئ على نغم الخفيف يكون له ذلك الايقاع الآسر ، ولكن موسيقى البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها ، أما القافية المضمومة ، فقد أضافت بعدا آخر ، وجعلت الشاطئ الذى تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لا نحس معه ما نحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر ، ولا ما نحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج فى فجوات غائرة ، وانما تبدو الفاء وهى المحطة الأخيرة فى سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير ، ويما يزيد من استراحة القافية وهدوئها هنا ذلك الحرف الذى يسميه العروضيون « بالردف » وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة ، والقصيدة هنا تزاوج بين الواو والياء فى الردف ، لكن أهمية هذا الحرف تكمن فى أنه يعطى استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية ، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة .

غير أن حرف المد الذى أعطى هذه الراحة المنشودة لا يتمثل فى الأرداف فقط وانما يبثه الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتذوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه ، ولننظر إلى البيت الأول :

يا رجائى وسلوتى وعـزائى　　　　وأليفى اذا اجتوانى الأليـــف

فسوف نجد فيه وحدة ثمانية حروف من حروف المد تتروح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة يجعل البيت غنائيا بطبعه ، ولا يقف شيوع هذه الحروف اللينة عند البيت الأول وانما يمتد إلى كل أبيات المقطوعة فيتروا ح عدد الحروف اللينة فى كل بيت بين سبعة حروف وأربعة ، ولا يظن

أحد أن طبيعة البحر هى التى تفرض هذا الخيار على الشاعر ، فالبحر فى صورته العروضية :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتـــن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

يحتوى للوهلة الأولى على أربعة من حروف اللين ، لكن هذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنة معادلة لها . فحرف المد والحرف الساكن يتعادلان فى الميزان العروضى ، وبالمثل فإن أمام الشاعر فى نفس الوزن عشرة حروف ساكنة يمكن أن يحول ما يشاء منها إلى حروف لين ، فالبحر اذن فى صورته الخام يعطى أربع عشرة امكانية للخيار بين حروف اللين والحروف الساكنة على امتداد البيت ، ويترك الخيار لنفس الشاعر لتطويعها حسب الموقف . واذا ما انتقلنا من البناء الموسيقى للمقطوعة إلى بنائها اللغوى لنستشف بعضا من أسراره ، لاحظنا فى البداية وجود هذه « الخدعة المحببة » فى القصيدة العربية ، والتى أصبحت واحدة من تقاليدها ، ونعنى بها خدعة « المرواغة » بين ظهور الصوت الواحد « المونولوج » أو الصوتين المتحاورين « الديالوج » ومايمكن أن يضفيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف ، فأين موقع المقطوعة التى معنا من هذين المحورين ؟

ان حرف النداء فى بداية البيت الأول ، وفعل الأمر فى بداية البيت الثانى يعطيان احساسا بوجود « أنثى » يوجه إليها النداء والخطاب وذلك يدخل بالقصيدة فى محور « الديالوج » وقد نكتشف « المرواغة » فيما بعد ، لكن علينا أن نتوقف الآن قليلا ، أمام هذا المحور ، وأمام الوسيلتين اللغويتين المتبعتين لتجسيده فى القصيدة العربية وهما وسيلة النداء والأمر .

والواقع أن هاتين الأداتين معروفتان فى القصيدة العربية منذ عهد امرى

القيس ، فقد كانت القصيدة تبدأ قائلة « قفا نبك » أو « ياصاحبى » وهى من ثم تحول صوت الشاعر المفرد إلى حوار مشترك لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تكأة فنية لايلبث الشاعر أن يتخطاه إلى صوته المفرد ، وبعضها يتريث أمام هذه الوسيلة قليلا لاحتى يصبح « الآخر » المنادى أو المرجو ، مجرد « خيال ظل » يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وانما يتحول إلى « شخص من لحم ودم » وإلى كائن له خصوصيته التى يبنى عليها محور القصيدة ، وهذا هو ما لجأت إليه المقطوعة التى بين أيدينا ، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة ، فهو رجاء ، وسلوى وعزاء ، وأليف ، وهى صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات « العامة » التى يمكن أن تنطلق من « المرسل » دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل ، الفاتن ، الساحر ، .. إلخ ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها ، تجاوبا بين « المرسل » و « والمستقبل » فليس هناك احساس بصفة مثل « أليف » من جانب واحد .

ومع أن هذا « الآخر » يتجسد تجسدا حيا فى مطلع القصيدة ، فسوف يختفى بعد ذلك ، فلن نسمع فى الواقع إلا صوت الشاعر ، وهى لن تنبئه بشئ ، ومع ذلك فلن تختفى اختفاء كليا ، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة فى مطلع كل بيت من أبيات القصيدة ، يدعو الغائب الحاضر ويحاوره ، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعرى ، التى يهدم من خلالها قانون الخطاب النثرى فى الارسال والاستقبال ، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطيف .

ومحور القصيدة الذى تدور حوله هو « الحيرة » وهى نقطة من نقاط

الضعف المحببة أمام الأنثى فى لحظة العشق ، لأنها تعادل الانهيار وتساوى تعدد المزايا ، ومع أن الحيرة « عدم معرفة » ، فإنها ليست « جهلا » أى مع أنها « عدم ضياء » فهى ليست « ظلاما » ومن أجل هذا ، فإن البيتين الثانى والثالث فى المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين ، فإذا قال البيت الثانى « لست أعلم » بصيغة النفى والسلب ، عاد البيت الثالث لكى يؤكد بصيغة الإيجاب والاطناب ما نفاه سابقة : « كل حسن أراك أكبر منه » ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى اثبات الأمور من خلال نفيها ، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعرى فى اللغة : أن لاتسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة ، فلا يعنى النفى نفيا ولا الاثبات اثباتا ، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة فى الأبيات الخمسة التالية ، تفتحها جميعا بصيغة نفى موحدة « لست أهواك » وهى تريد منها جميعا أن تصل إلى قمة الاثبات « اننى أهواك » وسوف تستمر صيغة النفى المحيرة حيرة الشاعر نفسه فى التردد لكى تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتنفيها ، لكنها فى الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة فى الحرف « ان » الذى تستخدمه فى الأبيات كلها مسبوقا بحرف الواو وتاليا لجملة النفى ، فإذا بهذه المزايا جميعا ، تبدو وكأنها « مفروغ منها » وكأن المحبوبة بلغت فى كل واحدة منها مفردة شأوا لا يطال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه . فإذا بلغت التساؤلات مداها فإن الصوت « الآخر » لن يحبب ولكن سيبرز الصوت « الأول » مرة أخرى ، لكى يزيح كل موجات النفى المتتالية بموجة اثبات واحدة قوية « أنا أهواك أنت » ولكى يكرر العنصر الذى اهتدى إليه هنا ، وقاده إلى الايجاب بعد أن قادته كل العناصر السابقة إلى السلب « أنا أهواك » أنت «

أنت » فلا شئ سوى « أنت » وهو عنصر لا يشفى من الحيرة بقدر مايعلن الاستسلام فى الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقى ، تؤكد ضعف المحب وتستكشف فى العنصر اللغوى البسيط « أنت » قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التى ساقها التحليل مجزأة . ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر لينتهى إلى الدفء الإنسانى الموحد والخاص ، والذى يجيب وحده على كل التساؤلات .

أن البيت الأخير من المقطوعة ، يسوق جملة ما انتهى إليه التأمل فى شكل حكمة أو مبدأ عام ، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة ، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ « الحيرة » الذى سيطر عليه ، وجعله فى منطقة غائمة بين الضوء والظلمة ، لكى يقول « وجدتها » : « ان حبا ياقلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف » مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل ، فقد بدأ به عدد الخصال المميزة : « لست أهواك للجمال ، وان كان جميلا ذاك المحيا العفيف » ومع ذلك تظل هذه المقطوعة ، نموذجا جيدا لمقطوعات قصيرة كثيرة فى ديوان العقاد نجحت فى تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويرا صادقا ، واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل « التفكير » الشعرى المناسبة ، وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة ، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة « مرواغة » تصطنع النفى لكى تصلى إلى الاثبات ، وتريك وجه السلب واذا بها تنتهى إلى الايجاب ، وتجعل الذهن يلف معها فى حركة الذهاب والعودة والالتفاف ، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية ، لأنه ليس

المقصود فى الشعر أن « نصل » إلى الهدف ولكن « كيف » نصل إلي الهدف [1] .

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النثرى القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود ، تجئ قصائده فى مناخ مغاير ، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال ، وهذا هو مايمكن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة « الحب » ؟ من ديوان أشجان الليل [2] ، يقول العقاد :

ما الحب ؟ ما الحب ؟ إلا أنه بدل ... من الخلود فما أغلاه من بدل

نزهى به حين يزهي الخالدون بما ... نالوه من أبد باق ومن أزل

داموا فلما تقاضينا الدوام لنا ... قالوا لنا حسبكم بالحب من أمل

داموا وقد حسدونا فى سعادتهم ... على السعادة بين الموت والقبل

داموا وقد منعونا أن نساويهم ... اذا عشقنا بشيطان من الخجل

أنشترى الحب بالدنيا وما رحبت ... ولا نحب ؟ لهذا أبين الفشل

ولاشك أننا نحس بأبين الفشل فى الوصول إلى المناخ الشعرى الذى رسمته المقطوعة السابقة ، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتنبع منه ، فبدت القصيدة عنصرا واحدا ، على عكس مانرى أمامنا فى مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى

---

(١) أنظر كتاب : « بناء لغة الشعر » تأليف ، جون كوين ، ترجمة : د . أحمد درويش ، الباب السابع ، الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ ومابعدها ، الطبعة الثالثة – دار المعارف – القاهرة ، ١٩٩٣ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ٣٠٩ .

الجيدة ، فهو قد صيغ فى بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط ، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون فى ذاتها موضعا للتأمل ، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من انشائية وخبرية ، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه فى بناء الجمال الشعرى ، واخترق الأفاق فنفذ إلى ما وراء عالم الشهادة ، وخاطب الخالدين وحاورهم ، ولكن كل هذه « العناصر الأولى » ظلت عناصر مفككة ، لم ينجح الشاعر فى أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد ، ومن ثم لم ينجح فى أن يحول قصيدته إلى جسد حى يبث فيه الروح ، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغنيه عن الموات تناسق الأعضاء ، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصناع فلا تترك أصابعة صدى يبعث على الطرب ، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعرى وقد فر فيلجأ إلى الهوامش النثرية موضحا ، فهو يعقب على بيته القائل :

أنشترى الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب ؟ لَهذَا بين الفشل

يعقب عليه فى هامش الصفحة قائلا : « الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون ، والحب هو وسيلة الفانين إلى البقاء والكمال ، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب ، فإذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض ، وهذا أبين الفشل » .

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت فى ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم ، أن الشعر سبيكة فنية ، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر ، لكنها لا تتشكل إلا فى درجة حرارة معينة ، فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها ، فلن يغنى عن السبيكة أبداً جودة المواد الخام ولا كثرتها .

أن المقطوعات الغزلية القصيرة فى ديوان العقاد . تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما ، تبعا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص ، أو طغيان جانب منها على الآخر ، والعقاد فى خلال هذا كله ، يتعامل مع وسائل التعبير الشعرى المعتادة ، اللغة بمستوياتها المختلفة ، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكل مناخ . والرمز بدرجاته المتفاوتة ، قدرة على الشفافية ، أو غموضا ، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعاشة أو المتخيلة وهى تأتى أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت « وتشعرت » وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفنى ، وقد تأتى أحيانا أخرى وما تزال فيها سجحات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء ، أو تأتى فجة دون اختمار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة ، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريق المقال .

وقضية اللغة فى شعر العقاد ، كانت موضع اشارات متعددة من النقاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام من بناء الشعر وهو « يقف من اللغة .. موقفا سلبيا فى رأى النقد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر فى أكثر من موضع أن الشعر « ملكة إنسانية لا لغوية » وأن الشعر الحقيقى لا يتأثر كثيرا بالترجمة ، وتمسك بأن « اللغة ليست هى الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان ، وانما هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر » ولاشك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفى

الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش »[1] .

وقد يرد هذا الرأى عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهى تأتيه - فى الجانب اللغوى - من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأى بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الانجليز التى أعلن العقاد أعجابه بها ممثلة فى بيرون وور دزورت [2] : « أما المدرسة الادبية التى أعجب بها العقاد وهى مدرسة بيرون وورد زورث فهى المدرسة التى عنيت بالحياة الإنسانية ولم تعن بالالفاظ الضخمة الطنانة وفى ذلك يقول وردزورث فى مقدمة الحكايات الشعبية ، أن هؤلاء الذين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة اذا اصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره ، فإنهم سوف يعانون من احساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطرون للسؤال عن أى نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، لأنه تناول الحياة المألوفة التى لم يتعود الشعراء أن يأبهوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها » . لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالاساليب تأثرا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الرومى وأبى العلاء والمتنبى والشريف وغيرهم وأن كان هذا التأثر يتحول إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : »وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة ، وهى

(١) د . حمدى السكوت ، المرجع السابق ، ص ٧٥ ، ٧٥ .

(٢) عمر الدسوقى فى الأدب الحديث ، الجزء الثانى ص ٢٥٢ ، الطبعة السابعة ، دار الفكر العربى - القاهرة (دون تاريخ) .

عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بأس أحياناً من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما جعله يكثر فى هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات ، ولكنها غرابة فى حدود ضيقة ، اذ يغلب على أساليبه الوضوح »(١) .

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه فى مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض فى مناسبات متعددة من كتاباته ، ففى المقدمة التى كتبها لكتاب ميخائيل نعيمه الشهير « الغربال » أعلن العقاد بوضوح أنه لايتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ فى العمل الفنى وامكانية التسامح مع الفنان اذا أخطأ فيها ويقول العقاد فى هذا الصدد : « وزيدة هذا الخلاف ، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ مادام الغرض الذى يرمى إليه مفهوما ، واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيدا . ويعنّ له أن التطور يقضى باطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء والفضلاء ، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تعديل وتنقيح ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فرأيى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالافادة ولا يغنى فيه مجرد الافهام ، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ، ولكن على

---

(١) د . شوقى ضيف : الادب العربى فى مصر ، ص ١٤ ، الطبعة السادسة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، القاهرة .

شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا ، وأن التطور يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ومتى وجدت القواعد والأصول ، فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها »[١] .

والعقاد يفصل هذا الرأى فيما يتصل بالشعر حين يشير فى مقالة كتبها فى صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢ ، وأعيد نشرها فى الفصول[٢] بعنوان الوضوح والغموض فى الأساليب الشعرية إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ، ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه ، ولكنه فى الوقت ذاته ينبغى ألا تقترن جودة الأساليب بغموضها ، ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهى فى غاية الوضوح ، مثل قوله تعالى :

﴿ والصبح اذا تنفس ﴾ ويتتبع هذا المبدأ فى الشعر العربى فيشير إلى نماذج للبحترى وابن الرومى وأبى العلاء ومسلم وأبى تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية فى الوضوح « ومن هنا نعلم - كما يقول - أن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ، ونهاية سبحه وأن الذى يهرب إلى الابهام فرارا من الجلاء ، انما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور »[٣] .

---

(١) أنظر مقدمة العقاد لكتاب الغربال لنعيمة ، القاهرة ، سنة ١٩٢٣ .

(٢) أنظر .. المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد ، المجلد الرابع والعشرون ، ص ٢٦٥ وما بعدها - دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٨٣ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٦٨ .

والواقع أن شعر العقاد نفسه تظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحيانا متفاوته ، وربما يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات فى الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحيانا على عبارته حتى ليتذكر القارئ عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها[1] ويرجع جزء من جانب السهولة وربما فى قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لارضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب ، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر على شوقى مقدما لديوانه ، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية فى الديوان ، فأرجعها إلى هذا الباعث الذى أشرنا إليه فى سهولة بعض قصائد العقاد ، وهو باعث ارضاء المحبوب ، يقول العقاد عن على شوقى : « ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من يناجيهم من أحبائه لا نذيع سرا ، اذا قلنا أنه كان يؤثر المحسنات فيما ينشدهم من شعره ، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزيدون الشاعر منها ، ويعجبهم أن يبدع فيها كأبداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة فى زمانها »[2] .

ليس تفاوت المستوى اللغوى عند العقاد اذن راجعا إلى مراحل متعددة فى حياته كان يؤثر فى بعضها السهولة ويؤثر فى البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد ، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد فى الديوان الواحد ، بل فى الصفحة الواحدة يورد نمطين أسلوبيين ينتمى أحدهما إلى جزالة العباسيين ، والثانى إلى سهولة الصحفيين المعاصرين ، ولنتأمل فى هذين النموذجين اللذين يردان فى صفحة واحدة من ديوان « أعاصير مغرب » يقول تحت عنوان « الغيرة »[3] .

---

(١) أنظر . د . عبد اللطيف عبد الحليم ، شعراء مابعد الديوان ، جـ ٢ ص ٢٦ ومابعدها .

(٢) مقدمة ديوان على شوقى ، نقلا عن شعراء مابعد الديوان ، جـ ٢ ص ٢٥ .

(٣) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص ١٢ .

اذا رابك القلب الذى لا تنوشـــه   مخالب من وسواسه أو نواجـــذ

فلا تحسبى أنى خلى من الهوى   ولا أننى سال هواك فنابـــــذ

ولكننى راض بما تظهرينـــــه   وما أنا في السر المغيب نافـــذ

فلست إلى مافات منك براجـــع   ولا أنا معط فوق ما أنا آخـــذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس ابن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء ، وهو فى نفس الصفحة يوجه حديثا آخر إلى محبوبته بعنوان « قولى مع السلامة » وهو عنوان ينضح نثرية فيقول :

نعم مع السلامــــــة   والحب والكرامــــــة

أما اذا مسرتـــــــى

نادتك يا حبيبــــــى

فاستمعى تحيتــــــى

ثم « اسألى عن ليلتى »

~~ثم اضحكى وسلسلى~~

~~ضحكتك النغامــــة~~

فإن أطلت بعدهـــــا

فهذه علامــــــة

قولى مع السلامة   قولى مع السلامة

ولاشك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى مايكتبه شعراء الصحفيين ، أو المقطوعات التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلسة فى مجالس المنادمة .

على أنه ينبغى أن يقال إن السبب فى عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى ، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العميقة يمكن أن تصب فى لغة سهلة ، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون فى قصائدة الغزلية ، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداء « التجربة المعاشة » قبل أن تختمر ، وتصبح « تجربة شعرية « فتتخلص فى هذه الحالة من بعض أصداء الواقع المباشر بما فى ذلك بعض الأصداء اللغوية ، ويضاف إليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعرى للواقع ، لكن هذه الاضافة بالطبع لا تأتى على طريقة (فكرة واقعية + وزن + تأويل شعرى = قصيدة) لكنها تأتى متخللة نسيجها متحكمة فى وصفها على النحو الذى كان يلجأ إليه العقاد فى كثير من قصائده « السهلة » الممتعة مثل بعض قصائده فى الطفولة (١) .

وفى الحياة اليومية فى ديوان « عابر سبيل » وكذلك بعض قصائده فى الغزل مثل « الصدار الذى نسجته » والتى يقول فيها :

هنا مكان صـــدارك   هنا هنا فى جـوارك

هنا هنا عند قلبـــى   يكاد يلمس حبـــى

(١) يمكن أن نجد فى قصائد الطفولة عند العقاد هذين اللونين اللذين اشرنا إليهما ، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نماذجها قصيدة « غيره طفلة » فى ديوان يقظة الصباح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختمرة ، ومن نماذجها قصيدة « البيلا » أى البيرة بنطق الأطفال فى ديوان « هدية الكروان » ص ٧٥ .

وفيه منك دليـــــل | على المودة حسبـــى
ألم أنل منك فكـــرة | فى كل شكة ابـــرة
وكل عقدة خيـــط | وكل جرة بكـــــرة
هنالك مكان صدارك | هنا هنا فى جوارك
والقلب فيه أســـير | مطوق بحصـــارك
هذا الصدار رقيب | على الفؤاد قريـــب
سليه : هل مر منــه | إلىّ طيف غريـــب
نسجته بيديـــك | على هدى ناظريك
اذا احتوانى فإنى | مازلت فى اصبعيك

فاللقطة الواقعية، واللغة البسيطة لم تطغيا على التأويل الشعرى ، بل ربما ساعدتا على وضع هذا التأويل فى اطاره المناسب ، والذى يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت ، فليس هناك « حدث » بالمعنى النثرى ، أكثر من وضع الصدار وأهدائه ، ولكن التأويل الشعرى ينفذ إلى التفصيلات الدقيقة ، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة ، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب ، حتى شكة الابرة وعقدة الخيط ، وتتحول وظيفة الصـــــدار « العملية » التى لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهى جلب الدفء ، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصيدة ، عندما يتحول الصدار إلى رقيب على القلب ، لا يسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب ، ويحس الشاعر فى الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندما يحتويه الصدار فيدرك أنه

بين « أصبعى » من يحب وهى عبارة مشعة تجمع فى لقطة واحدة ، خيوط الصدار ، وقلب المحب ، وشكة الابرة المتوقعة عند المخالفة . واذا كانت هذه النماذج تبين جانبا من وظيفة « المفردة » السهلة فى بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظم النماذج التى سنتناولها عند الحديث عن الصورة والرمز ، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده .

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثابتة فى غزليات العقاد وهى زاوية « الصياغة » وقدرة بعض الصيغ على الاقناع والتجسيد أفضل من غيرها فى مواقف معينة ، وقد أشارت بعض الدراسات النقدية[1] . عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة « الحسن المحبوب » إلى أن العقاد يكثر ميله فى هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرونق ونعومة الطبع والدلال وهى صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد فى مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجى فى حديثة فى الاطلال عن « واثق الخطوة ، ساهم الطرف ظالم الحسن .. إلخ » وهى ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر ، وشعر العقاد فى الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ فى كثير من مواطنه ، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها فى استحضار « الصور المحددة » من ترددها فى مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد « نفثة » والتى وردت فى ديوانه « وهج الظهيرة »[2] حيث يقول :

(١) أنظر ، د . حمدى السكوت ، المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ١٩٨ .

ظمآن ، ظمآن ، لا صوب الغمـــــام ولاعذب المدام ولا الانداء ترويني

حيران حيران لانجم السمـــــاء ولا معالم الأرض فى الغماء. تهديني

يقظان يقظان .. لا طيب الرقاديـدا نيني ولا سمر السمار يلهينـــــي

غصان غصان لا الأوجاع تبلينـــــي ولا الكوارث والأشجان تبكينـــــي

شعرى دموعى وما بالشعر من عـوض عن الدموع نفاها جفن محـــــزون

يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبـــــط على المدامع أجفان المساكـــــين

هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم وما استرحت بحزن فى مدفـــــون

أسوان ، أسوان لا طب الأســـاة ولا سحر الرقاة من اللأواء يشفينـــــي

سأمان ، سأمان لاصفو الحيـــاة ولا عجائب القدر المكنون تعنينـــــي

أصاحب الدهر لا قلب فيسعدنـــي على الزمان ولا خل فيأسونـــــي

يديك فامح ضنى ياموت فى كبـدى فلست تمحوه إلا حين تمحونـــــي

لقد استجبنا لاغراءات صيغة الصفة المشبهة ، فاوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة ، لأنها تمثل نفسا شعريا خالصا ، كثيرا ما لجأ إليه العقاد فى قصائدة الغزلية ، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة فى تحليلها والوقوف أمامها ، لأنها لا تدخل فى الاطار المنهجى الذى اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية .

على أنه يمكن العودة إلى قضية « الصيغة » مرة أخرى من خلال قدرتها عل الاقناع الشعرى ، وفى هذا الاطار فربما نجحت الصيغة فى الاستدلال

والوصول إلى محور القصيده والهدف الذى تسعى إليه . أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلى سواء تم ذلك فى صورة نثرية منطقية ، أو فى صورة شعر استدلالى مفكك العناصر ، ولنأخذ مثالا على ذلك ، واحدة من الأفكار الفلسفية ، التى تقف وراء كثير من القصائد الغزلية ، وهى فكرة « ثنائية » الاشياء فى الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذى يضارعه ويناظره ، وهو واحد من الاسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر ، وهذا المعنى يتردد كثيرا فى قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعراء ، أو الاشارة إليها فى مقدمات بعض القصائد أو هو امشها ، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى فى أحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة التثنية فى اللغة ، التى تختار لها موضعا فريدا هو القافية التى هى أوضح أنغامها صوتا ، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هى صيغة المثنى فى حالة النصب والجر ، حيث يبدو ذلك الايقاع المتميز للياء الساكنة ، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها ، وتلتها نون مكسورة كأنما تستريح من حركة الصعود تلك تستقر على ذلك الحرف الأنفى المنغم وتظهره ، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجرور على هذا النحور تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى فى اللغة ، بخلاف صيغة المثنى اذا كان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة « فعلان » فى الصفة المشبهة مثلا ، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك فى اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها ، والتى تهرب فى مجملها من هذه الصيغة المحكمة التى تجمع بين الفتح والياء بما يقتضية ذلك من تنبه الجهاز اللغوى أثناء النطق ، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى

تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها ، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات « نبلا » لغويا يوحى بمجرد ايقاعه بأن الحديث يدور حول أثنين دون لبس مع أى معنى آخر من معانى اللغة[1] ».

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التى تكمن فى هذه الصيغة ، ندرك إلى أى مدى يحدوها التوفيق فى الاستدلال الشعرى على قوة المزج بين الحبيبين فى المقطوعة التالية من ديوان « أشجان الليل » والتى تحمل عنوان « أتعلمين ؟ »[2] .

أتعلمين بسر بين نفسين ... أقوى من الحب فى جميع الشتيتين

أتعلمين بحسن فى مطالعة ... أجلى من الحسن مجلوا لروحين

أتحلمين بشئ كامل أبدا ... أتم من عالم فى قلب صبين

أن السموات والأرض التى ضمنت ... خليقة الله فى ثوب الجديدين

لفى انتظار هواناكى تلوح لنا ... فى خير ما أشرقت يوما لعينين

حسب الهوى ألفة القلبين وحدهما ... فكيف لو تم فى روحين حرين

أن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق على الامتزاج فى الحب ، ومفتاحه الرئيسى الذى أعطاه هذه القدرة ، هو الصيغة اللغوية التى لجأ إليها الشاعر ، فأغنته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج ، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج .

---

(١) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمثنى فى الشعر ، أنظر كتابنا : فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة « مبحث » القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتماء « مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٨ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ٣١٥ .

هنالك اتفاق على أن الكلمة فى الفن لا يقصد منها الافهام وأداء المعنى فحسب ، وانما تتجاوز ذلك إلى الايحاء والظلال ، وهى مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش ، وقد سبق أن اقتبسنا رأيا للعقاد فى مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة ، ومن هنا فإن الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تجنح بالنص فى آفاق عالية ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا ، وتكون عاملا يساعد على اضاعة كثير من الجهد الذى بذله الفنان فى بناء عمله .

واذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة ، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التى قد تقف ظلالها حائلا دون تجنيح البيت أو المقطوعة ، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور [1] إلى كلمة « عقيرة » فى قول العقاد عن أغانى الطائر .

هن اللغات ولا لغات سوى التى رفعت بهن عقيرة الوجـــدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت[2] أمام كلمة « قفاك » ، فى قصيدة « عام ثان » حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بروجك والهـــوى يخطو وتتبعه خطـــاك

وحمدت وجهك مقبـــلا ومضى فلم أذمم « قفاك »

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالا قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله فى نونية الحب الأول[3] يخاطب المحبوب :

---

(١) د . محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٥٩ .

(٢) د . حمدى السكوت ، المرجع السابق ص ٨٧ .

(٣) ديوان العقاد ، ص ٤٧ .

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم ... روحا فيتفقا روح وجثمـــــان

فأيا كانت صحة الصياغة اللغوية فى دلالة الجثمان على الجسد ، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من اشعاعات لا بالمحبوب المتوهج الممتلئ حياة .

وفى مقطوعة رقيقة فى ديوان « وهج الظهيرة »[1] تحمل عنون « درج الحب » يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد ، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأ ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول :

قبلته فتجددت علـــــــل ... غير التى داريت من علـــى

الآن أطمع أن أكون لـــــه ... ويكون اذ يمسى ويصبح لى

وأكاد أشفق أن تراعيـــــه ... حرصا عليه شوارد المقـــل

فى القلب شيطان يقول لـه ... زد كلما أوفى على أمـــــل

بالوكف لا نرضى فواعجبـا ... كيف ارتضيناه أمس بالبلـــل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل « البلل » بايحاءاتها الجانبية المتعددة ، لا يخدم المعنى الشعرى ، أيا كانت درجة الدقة القاموسية فى دلالة « البلل » على درجة من درجات المطر الخفيف .

وهو فى موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذى يحبه مخلصا فيقدم هذه الصفات من خلال نفى أضدادها ، فيبدو وكأنه يسئ إلى المحب أكثر مما يحسن إليه ، يقول[2] .

(١) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح فكل ما فى قضاء الله فرحـــان

إلا المحب الذى لاحبه دنـــس ولامودته خب وادهـــــــان

نفاه عن عرس الدنيا شواغلـه أن الحداد عن الأعراس شغلان

فلاشك أن معانى الدنس والمكر والملق ، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفي فإنها تسئ إليه وإلى البناء الشعرى ، وقديما تنبه القدماء إلى أن مما يعاب ، أن يقال : هو غير بخيل والأولى هو كريم ، وكان بشار فى نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره ، يعبب عليه قوله :

إلا انما ليلى عصا خيزرانه اذا غمزوها بالأكف تلـــين

ويذكره أن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف ، ولا يغنى عنها أن تأتى في أعقابها كلمة أخرى توحى بالليونة مثل « خيزرانة » ويقدم النموذج لتلافى الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق :

اذا قامت لحاجتها تثنت كأن عظامها من خيزران

فيأتى معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة موحية .

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوى ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل ، لون الضمير(١) ، الذى يختاره الشاعر فى مخاطبة من يحب ، ولأن اللغة الشعرية لا تعمد إلى الافهام فحسب ، كما سبق أن أشرنا ، ولأن لها طواعية فى الحركة لا تعرفها اللغة النثرية ، فإن المعنى البسيط الذى يؤديه رجل معين لامرأة معينه ، حين يقول لها فى لغة النثر « أنا أحبك » بضمير

---

(١) لمزيد من التفصيل حول « الضمائر » ودروها فى بناء الأسلوب أنظر كتابنا « دارسة الأسلوب بين التراث و المعاصرة » ، ص ٩٨ ، وما بعدها ، مكتبة الزهراء - القاهرة ، سنة ١٩٨٤ .

المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة ، يمكن أن يؤدى فى لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الأفراد والجمع والتذكير والتأنيث ، فيقال « أنا أحبك » بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة ، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة فى البداية للتموية والاخفاء ، ولكنه أصبح عرفا فى اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحا ، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين ، فيقال « نحن نحبكم » لكى تختفى المحبوبة فى الحى ، ويختفى المحب فى القبيلة ، وتنمو المشاعر فى سياج من الكتمان ، وعندما يقول المتنبى مثلا :

يا من يعز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شئ بعدكم عدم

فإنه لم يحدد : من الذى يقصده فى « علينا » وفى « نفارقهم » وظل المعنى مستساغا وطيبا ، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة فى الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية ، فهل يمكن أن يكون الأول مفردا والثانى جمعا ، فيقال « أنا أحبكم » على معنى « أنا أحبك » بكسر الكاف ، أو أن يحدث العكس ، فيقال « نحن نحبك » على معنى أنا أحبك[1] ؟ ، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه فى قصيدة معينة أن يغيره فى نفس القصيدة ، فيقول لمن يحب مرة « أنا أحبك » ، ومرة « نحن نحبكم » أو « أنا أحبكم » وهكذا ؟ وما الاثر الذى يمكن أن يتركه نمط من هذه الانماط على مناخ القصيدة ترفعا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا ؟ اننى قد لا أملك أجابة حاسمة على هذه التساؤلات ، على افتراض أن لها أجابة حاسمة ، لكننى سأكتفى بايراد

(١) حول معنى « أنا » فى الشعر ودلالاتها ، أنظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٨٦ ، مابعدها .

بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبه بحرية واسعة ، يقول العقاد فى قصيدة « الحرام والحلال »[1] من ديوان وهج الظهيرة :

حبيبى الذى لست أعنى سـواه	اذا فهت بالقول مسترسـلا
وقبلة شعرى التى أنتحـى	اذا أجمل الشعر أو فصـلا
كأن مافىَّ ما ركبـت	إلا لترعاك أو تأفـلا
فما أعشق الحسن إلا عليـك	وكالوحش بعدك ريم الفـلا
أحين صرفنا إليك القلـوب	قضيت فحرمت ما حلـلا
قبيح بعينى أن تنظـرا	ولكن لعينيك أن تقتـلا
وحب الجمال حرام علـى	واما اختيالك فيه فـلا
ولا ضير أنك حلو المذاق شهـى	العناق سرى الحلـى
ولكن ضيرا بنا أن نـذوق	وأن كان لابد أن نفعـلا
وكن أنت شمس الضحى رونقا	وكن أنت نبت الربى مخضـلا
فإن نحن كانت لنا أعـين	فقد عظم الجرم واستفحـلا
فياظالمين وما همـنا	سواكم من الناس أن يعـدلا
أبيحوا لنا الحب أو فاحجبـوا	قواما تثنى ووجها حـلا

أن احصاء الضمائر فى الأبيات التى أوردناها وهى أبيات تدور فى

(١) ديوان العقاد ص ١٦١ .

قصيدة واحد وفى مقطع واحد يرينا أن المحب لبس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات ، وضمير المتكلم الجمع ست مرات ، وأن المحبوب ألبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات ، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة آسرة عذبة النفس .

* * *

يحتل التعبير بالصورة ، مكانا متميزا فى غزليات العقاد ، شأنها فى ذلك شأن كل شعر جيد ، ويزيد من عمق هذه الصورة والهدف الذى ترمى إليه ، وهى فلسفة عدها العقاد ركنا ركينا فى مذهبه ، وهاجم الصور التى حين ترد إلى أصلها لا ترد إلى أبعد من الحواس والتى لا يزيد همها عن تشبيه شئ أحمر بشئ أحمر مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نورا ، ونصوصه النقدية فى هذا المجال مشهورة فى « الديوان » وفى « شعراء مصر وبيئاتهم » وفى مقالاته المتفرقة فى الادب والنقد .

وهذا الإيمان النقدى العميق يسانده تطبيق شعرى نشط يلجأ غالبا إلى الصورة ، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد ، وقديما كان العقاد نفسه هو الذى قال فى تفضيل الشعر عن القصة ، أن بيتا واحدا مثل قول القائل :

وتلفتت عينى فمذ بعدت   عنى الطلول تلفت القلب

قال أن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة ، وهل امتاز هذا البيت إلا بأنه بنى على الصورة من أوله إلى آخره .

ولاشك أن اقتراب العقاد نفسه من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها ، جعله يزداد ادراكا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر ، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة فى الجمع من خلال « الصورة » بين الشعرَ والرسم ، فى واحد من مواقف حياته المؤثرة ، فلقد مر العقاد فى تاريخه العاطفى يوما بأزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته ، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال « صورة » رسمها أولا شعراً ، ثم رسمها لها صديقة الفنان صلاح طاهر لوحة ظل يحتفظ بها العقاد فى حجرته طوال حياته ، يقول العقاد بعنوان : « حرمان أو عطاء » فى ديوان وحى الاربعين[1] :

مائدة كم بت اشتاقهـــــا — القيت فى صفحتها بالذباب

أرحتنى منها فقد عفتهــــا — فليس فيها مورد مستطـاب

ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر ، البيت الأول فى صورة طبق شهى من الحلوى وقد حط عليه الذباب ، وترك البيت الثانى يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة فى حجرته . وتتخذ الصورة ابعادا مختلفة فى قصيدة العقاد الغزلية ، فأحيانا تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب ، وأحيانا تكون لقطة متنامية ، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوى وما يعادله عن موقف تجسيدى مصور فيكون النمو بأحدها نموا بالموقفين فى وقت واحد ، ولننظر إلى هذه اللقطة التى يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصورى ، يقول فى قصيدة إلا م التجنى [2] ؟ فى ديوان أشجان الليل :

(١) خمسة دواوين للعقاد ، ص ٣٥٤ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ٣١١ .

هبينى امرءا فى قبلة الوحى قائما　　طوال الليالى قانتا يتهجـــد

رأى قبسا يعتاده ثم أطبقـــت　　عليه ستور فهو لا يتوقـــد

ونادى ولا من يستجيب نـــداءه　　وضل ولا من فى الدياجير يرشـد

ألا يعتريه الشك و الشك قاتـل ؟　　ألا يحتويه اليأس واليأس ملحـد ؟

والطريق الذى سلكته الصورة فى نموها لافت للنظر ، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفها ، فحين يتعلق الأمر بالشك لايرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذى من شأنه الجنوح إلى اليقين ، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التى تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل ، ننمى فى النفس فى الوقت ذاته ، فراغ صبر المحب المخلص ونفاذ طاقته .

وأحيانا تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لا يمثل الطرف المعنوى فيه إلا الشرارة الأولى ، التى ينطلق بعدها الطرف الحسى ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم . ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدامه العقاد فى أكثر من موضع فى دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك فى الشعر العربى الحديث فى مدارسه المختلفة ، فيقول العقاد فى قصيدة « موت الحب » من ديوان أشجان الليل [1] :

غاله وهو صغير قبلمـــا　　تكبر البلوى به يوم نـــواه

كنت أرجوه ليومى كلمـــا　　عزنى فى مطلع الشمس هـداه

كنت أرجوه لليلى كلمـــا　　لجت الحيرة بى تحت دجـــاه

كنت أرجوه لأمس ، لغـــد　　رب أمس لك لا ترجو ســـواه

(١) ديوان العقاد ، ٢٩٩ .

وهو يعود إلى نفس الرمز ، رمز الطفل المعبر عن الحب ، فى قصيدة أخرى ، حين يقول فى قصيدة « بعد عام »[1] من نفس الديوان .

خبرينى كم من العمر يـدوم ذلك الطفل الذى أكمل عاما

خبرينى أنت .. إنى لزعيـم أن يدوم الدهر لايسلو دواما

ولاشك أن هذا الرمز الذى أصله العقاد فى شعره الغزلى قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة ، فكان مصدرهم ، ولم يكونوا فى حاجة إلى العودة إلى الرمزيين الأوربيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد[2] فى تعليقهم على قصيدة « طفل » للشاعر صلاح عبد الصبور ، والتى تنمى نفس الرمز الذى التقطه العقاد من قبل ، يقول عبد الصبور[3] :

قولى أمـــــات

جسيه جسمى وجنينه

هذا البريـــــق

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احتـــــرق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعرى فى المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد ، والتى تشكل الجانب الأكبر من قصائده ، معتمدا على وسائل البناء الفنية ، اعتمادا على اللغة فى مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة ،

(١) ديوان العقاد ، ص ٣٢١ .

(٢) أنظر : د . محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٤٩ دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٧ .

(٣) أنظر ، صلاح عبد الصبور : ديوان الناس فى بلادى ، ص ١٠٠ بيروت ، سنة ١٩٥٧ .

واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية فى البناء ، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التى تتنامى لكى تجسد المعنويات الداخلية ، من خلال المعادل الحسى الخارجى .

فى هذا الاطار الفنى تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتحلق أحيانا ، وتقصر عن ذلك فى بعض الأحايين ولكنها فى كل الحالات ، تصدر عن نفس شاعر كبير .

لم يبق أمامنا إلا أن نقترب من مناخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبيا وهى تلك القصائد التى تخرج من اطار اللقطة الغزلية المحددة ، إلى اطار الحب والجمال الأوسع الذى يشكل فيه الجمال الأنثوى واسطة العقد ، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها فى آفاق متعددة .

وهنالك رابط قوى يقيمه العقاد فى فلسفته وابداعه الفنى معا بين مناحى الجمال المختلفة فى الطبيعة ، ومن بينها الجمال الأنثوى ، وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدى ، وانما هو دافع كذلك إلى الابداع الفنى فى ذاته ، يقول العقاد فى إحدى مقالاته المبكرة التى ضمها فى « ساعات بين الكتب » [1] وكانت بعنوان : « الغزل الطبيعى » :
« ليس تأثير العشق بمقصور على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة ، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسى أم لم يكن ، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ تأثيرة النوعى عليها . إلا أن يذكى فيها

---

(١) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة) المجلد الرابع والعشرون ، ص ٣٠٥ ، دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٨٣ .

الغرائز الغيرية التى تقوم عليها علاقات المجتمع ، وأن ينمى الأذواق النوعية التى تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء ، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لا يستغنون عن العشق ، لأن موت عاطفته فى نفوسهم يميت أذواقهم الفنية » .

أن ذلك التصور الفلسفى عندما يتحول إلى عمل ابداعى فى القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل ، ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد فى عالم الطبيعة أو عالم الحيوان ، أو عالم الطير ، والبعض الآخر فى عالم الجمال الأنثوى ، وليس هذا لجوءاً إلى ما كان يعيبه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض فى قصيدة واحدة ، فكأن لدية قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر نسجه ولونه ، ولكنها اذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش[1] ، فالعقاد فى هذا اللون من القصائد الغزلية ، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلائمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل.

وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى ، فهى أحيانا تأتى فى صورة موجات مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجا طبيعيا فى الموجة المحورية للقصيدة ، وأحيانا تأتى فى صورة لقطات سريعة ، كل لقطة منها تنتمى إلى أفق قابل للنمو فى ذاته ، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقى القصيدة ، ومن هذا النوع

(١) أنظر فى تفصيل هذه القضية ، د . أحمد هيكل : تطور الادب الحديث فى مصر ، من اوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، ص ١٥٣ ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، سنة ١٩٨٧ .

الأخير ، تأتى هذه اللقطات المركزة فى قصيدة « اليقين » من ديوان « أشجان الليل » [1] حيث يتيقن المحب بعد فترة وتردد ، أن الهجر قد وقع ، فتتلون الأشياء جميعها أمامه بلون اللحظة التى يحسها ، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يحاورها :

سل الصبح كم ماريته كلما بـــدا ... ولم يبد فيه ذلك الوجه حاليـــا

سل الليل كم جافيته كلما سجـــا ... ولم أرتقب فيه الحبيب الموافيـــا

سل النيل كم أنكرته كلما جـــرى ... ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريـــا

سل الدار كم ناشدتها القرب راجيـا ... وأرهفت فى أنحائها السمع جاريـا

وتطلبه منى جفون تعـــودت ... على البعد أن تلقاه فى الحى آتيـــا

سل الروض مطلولا سل الفقر صاديا ... سل النجم لماحا ، سل البدر ساريـــا

فالعناصر التى أتت إلى محور القصيدة بعضها يباين بعضا فى طبيعة ما يعطيه من الأحاسيس الأولى ومن هذه الناحية ، فإن الصبح يباين الليل ، والروض يباين القفر ، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة ، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندها فى مأساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتى تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم الخبرية فى الأبيات فالصبح اذا بدا يماريه ، والليل اذا سجا يجافيه ، والنيل اذا جرى ينكره .. إلخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحام فى لوحته الغزلية التى تساعده على ثباتها عناصر الطبيعة .

(١) ديوان العقاد ، ص ٣٣٦ .

فى بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجمالية إلى حين . ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسى وهو عنصر الحب والجمال الأنثوى لكى تزيده تألقا ووضوحا ، وقد تكون هذه العناصر ممثلة فى الجمال الطبيعى من أزاهر وأغصان وأشجار ومياه ، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطى المشاعر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبى ، وقد تكون هذه العناصر متمثلة فى بواعث النشوة الطارئة لكى تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة ، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص ، فى المزج بين الخمر والحب ، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربى ، وتراكمت من خلال مئات القصائد فيه ، طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الخمرة دائما إلى آفاق الحب ، بدءا من تلك التى تعنى بالرمزين (الخمر والحب) مستواهما الظاهرى المألوف ، وانتهاء بتلك التى تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الالهى الصوفى ، ومن ثم فلا غرابة فى أن تشيع نفس الصور فى ديوان أبى نواس وابن عربى ، أو ديوان الأعشى وابن الفارض ، وهى تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمر إلى الدرج الذى يبتغيه .

اتبع العقاد هذا « التكنيك » فى بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التى ترد فى ديوان وهج الظهيرة[1] بعنوان كأس على ذكرى ، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر :

يانديم الصبـــوات	أقبل الليل فهـــات
واقتل الهم بكـأس	سميت كأس الحياة

(١) ديوان العقاد ، ص ١٤٩ .

ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التى يمكن أن تجمع بين الخمر والمحبوب :

وهى سكر العين باللــون سنى اللمحـــــــات

وهى سكر الأنف بالعطر ذكى النفحـــــــات

وهى فى الكأس وفـــى النفس أحد النشـــوات

وبعد أن يستوفى هذا المقطع ويبدو وكأنه عنصر مستقل نما فى ذاته وان كان قد استطاع أن يشى بما سيئول إليه ، يربط المقطع على الطريقة القديمة فى حس الانتقال بالمحبوب ، فينسج من كلمة « هات » التى كانت قافية البيت الأول ، مفتاحا يربط بين المقطعين :

هاتها واذكر حبيب النفس يا خير ثقاتـــى

ودع التلميح واجهر باسمه دون تقــــاة

صفه لى صفه وما كان بمجهول الصفات

غير أنى أمتع السمع بحظ الحدقــــات

صفه فى قلبى لو استطعت وترجم زفراتى

والمقطع من خلال هذا يصب فى المحور الرئيسى وهو الغزل ، من خلال التمهيد بالخمر بما يؤدى إليه من تحليق ، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية فى تفضيل وصف الجهر على وصف السر ، وامتاع الأذن بلذة السماع والعين بلذة النظر ، وهو معنى مألوف فى مثل قول أبى نواس :

ألا فاسقنى خمرا وقل لى هى الخمر ولا تسقنى سرا اذا أمكن الجهـــر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينها وبين الغزليات على النحو الذى رأيناه فى اقتباسه معانى أبى نواس فى الخمر والباسها للمحبوب ، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبوب وهى صور تطرح على مستويين تعبيريين ، أولها يطرح من خلال الصور الإنشائية ، فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائى واحد :

أترى ألبق منه فى اصطياد المهجات

أترى أملح من خطراته فى الخطرات

أترى أصبح من خديه بين الوجنــات

أترى أعدل من قامته فى الصعـدات

ولعل الذى يمكن أن يلاحظ على الصور مع جمالها ، أنها مستمدة جميعا من موروث ثقافى ، أكثر مما هى مستمدة من تأمل فى محبوب بعينه ، وهى تتوالى كالصور المستعارة المألوفة ، تبدو لعين القارئ وكأنها صور بلاستيكبه ، أو صور « موديلات » تقدم المقاييس النموذجية فى الجمال ، أكثر مما تقدم نموذجا حيًا له ، والعقاد نفسه أشار مرة إلى فكرة « النموذج المثالى » فى الجمال الذى يتعلق به الهوى فى ذاته ، لدرجة تتداخل معها الرؤية فى عين الشاعر فهو يقول فى احدى قصائدة[1] :

أأهواه أم أهوى خيالا تعلقت   به نظرتى فى صفحة القدماء

ثم تأتى بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الانشائية ، موجة أخرى

(١) ديوان أشباح الأصيل ، ص ٢٧٣ .

من الجمل الخبرية ، وكأن الصفات التى كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الاخبار :

ذهبى الشعر ساجى الطرف حلو اللفتات

وهذا البيت تذكر به أبيات قالها على محمود طه فيما بعد على نفس القافية فى قصيدة « الجندول » .

وتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو ، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار « الخمريات » فى المقطع السابق ، أو انتشى بها .

لكن المقطع التالى لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين ، ومن ثم يعود إلى الخمر ، لكن لكى يمزجها هذه المرة مع المحبوب فى مقطع واحد :

هاتها باسم حبيبـى   قاتل الله عداتـــــى

هاتها عشرا وكــرر   وصف العذب مئات

صفه غضبان وصفه   لاعبا بين اللـــــدات

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حميا تذكر الحبيب فينسل مرة أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكر إلى القسوة التى علموها له ، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور فى المقطع ، لا لتذكر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة ، ولكن لتساعد على التسلى عن هموم الذكرى .

علموه وهو لا يعلـــــم   ماكيد الغـــــــواة

ليتنى علمتـــــــــه   الوصل وتكذيب الوشاة

صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقاتى

جمع الوجد بأشجانى وضاقت أزماتـــى

هاتها صرفا وأغرق فى طلاها حسراتى

عوضا عما يؤاتى من هوى أو لا يؤاتـــى

وعلى هذا النحو لاتبدو العناصر المختلفة فى القصيدة وكأنها أجزاء من رقع الدراويش ، وانما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح لها « ماء » واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أصداء سابقة وتتكون للقصيدة من ثم وحدة خاصة ، فلا هى تنتمى للعناصر الأولى ولا هى تنفصل عنها ، وانما تصهر العناصر جميعا لتشكل منها عنصرا جديدا هو القصيدة ، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر .

كيمياء التعبير والتصوير
فى شعر
محمود حسن إسماعيل

كمياء التعبير والتصوير فى شعر محمود حسن إسماعيل

« دعونى أغنى
فإن الغناء طريقى إلى كل سر بعيد
خلقت لأرتاد روح الحيـــــــاة
واستل أعماقها للوجـــــــــود
ومهما سرى قبلى السائـــــــرون
فإنى على كل خطو جديـــــــد »

محمود حسن إسماعيل

ربما كان هذا المفتتح الشعرى الذى تبدأ به قصيدة « الضباب الأخضر » يصلح مدخلا هاما إلى عالم التجربة الشعرية الخاصة عند محمود حسن إسماعيل ، فهو من بعض الزوايا يركز على رؤية « الشاعر » لمدى المغامرة المنوطة به ، وعلاقة ذلك المدى بالتراكم الإبداعى لمن سبقوه والواقع أنه إذا كان ذلك المدى يتعلق بالعزف الجديد على لحن قديم ، أو بإعادة الصياغة لمعان مألوفة مترقبة ، أو حتى بصب مشاعر جديدة فى رموز معهودة ، فإن إحساس « الشاعر » قد يتولد بأن كثيرا من ثمار الغابة قد سبقه إليها أسلافه . وقد تنطلق شكواه من ضيق مجال الحركة « هل غادر الشعراء من متردم ؟ » أو يتولد لديه إحساس بأنه يستعير ثيابهم : « ما أرانا نقول إلا معاراً » !

لكن هذا المدى الشعرى عندما لا يكتفى بأن يفتش عن حاجته خارج الذات الشاعرة ومن خلال التراث الإبداعى المتراكم ، وإنما يوجه المسار إلى

« الأسرار البعيدة » ويرتاد روح الحياة ذاتها لكى يستل أعماقها ، فإنه يرتاد تجربة لم يخضها أحد من قبله ، مادام هو نفسه لم يخض الحياة من قبل ، وما دام مؤهلا لأن يعكس نفسا متفردة لا ترتدى ثيابا مستعارة ولا تخاف من أن يكون الطريق قد تم ارتياده : « ومهما سرى قبلى السائرون ، فإنى على كل خطو جديد » ومن هذا المنطلق يستطيع الشاعر الجيد أن يجعلنا نحس بأن تيار الحياة كمجرى النهر المتدفق لا نستطيع أن نغمس يدنا فيه مرتين أبدا على حد تعبير مارسيل بروست ، على حين يجعلنا الشاعر الأقل جودة نحس أننا أمام بركة من الماء الراكد الذى غمست فيه آلاف الأيدى من قبل وتركت فيه جانبا مما تحمله من خير أو شر .

ولعل محمود حسن إسماعيل كان من أكثر الشعراء المعاصرين دورانا حول كنه تجربته الشعرية وتصوره لأبعادها وأسلحتها ومداها بل وتفردها وهو منذ لحظة مبكرة فى تجربته الشعرية كتب سنة ١٩٣٧ م يقول[1]

غيرى يسوق الشعر فضل بلاغة

وأنا أفجر فى منابعة الدمـــــا

ومادامت البلاغة ليس هدفه المعلن على الأقل وإن كان أحد أجنحته فى رحلة العودة بعد اكتشافات الغابات البكر ، فهو فى حاجة لأن يتدرع فى رحلة الذهاب بوسائل النفاذ والتوغل والتجاوز ، ويتزود بشئ قريب مما كان يتحدث عنه الشاعر الفرنسى رونسار فى القرن السادس عشر عندما يكتب عن الشعراء قائلا :

---

(١) قصيدة أنا شاعر الوادى ، ديوان هكذا أغنى ، دار المعارف ١٩٧٧ م . ص ١٦٤ .

عندما تخف من الذرات الإنسانية أرواحهـــم

ويعبؤهم ذلك الغضب المقـــــــــــــــدس

وتطهرهم الصلوات ... يخفرن إلى كل الآفاق

وشاعرنا يتحدث بدوره عن نايه الذى له فى كل صدر درب وعن قدرته على أن يجوس داخل ألفاف التيه لكى يفجر الموج ويعصر الأسرار فى الكئوس وأن المدى الذى يبلغه من صحارى الغيوب تجهله الريح وهو مدى لا شاطئ له[1] :

ربابى على النفس ، نفس تطل

وتصغى وتعزف هم النفـــوس

ففى كل صدر لنايـــــى دروب

وألفاف تيه لديها تجـــــوس

تفجر أمواجها الموثقـــــات

وتعصر أسرارها فى الكئـوس

مجنحة من صحارى الغيـــوب

بما يجهل الريح أقصى مــداه

فلا فى الفضاء ولا فى الخفاء

لها شاطئ تحتويهـــــا رواه

سديم من الوهج المســـــتطير

على كل شئ يؤج الحيــــاة

---

(١) ديوان قاب قوسين ، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٤ م ، ص ٢٤ .

وإذا تجاوز الأفق المعاهد المرسومة ، والرؤى المطروقة ، فلا يصبح الحديث عن التجربة الشعرية ضربا من الزهو أو الفخر ولا مجرد حديث عن الصدى الذي يحدثه النتاج الشعرى فى المتلقى فيراه الأعمى ويسمعه من به صمم ، ولكنه يصبح استكشافا وعونا على الاستكشاف فى آن واحد ، ويصبح ترنما بالآفاق المتوخاة ، ومحاولة لتلوين بعض الأحجار فى المرتقى الصعب الذى صعد الشاعر من خلاله إلى قمم مجهولة ، لا لكى يرسم للقارئ خط الصعود « السياحى » المريح ولكن لكى يساعده على تحمل عناء لذة الكشف والارتياد ، على هذا النحو يعود محمود حسن إسماعيل إلى الدوران حول البصيرة الشعرية وحقلها الذى تمارس من خلاله لونا من « الفراسة » الشعرية متمثلا فى قراءة أسرار الوجود والوجوه والنفاذ منها إلى خبايا الصدور ، وإذا كان دستويفسكى يلذ له أن يتأمل فى وجوه العابرين وأن يحاول أن يقرأ ما يمكن أن يدور وراء كل وجه من أحاسيس متفردة يجعلها خميرة لتجربته القصصية ويقول عبارته المشهورة[1] : « كنت مولعا بأن ألحظ السائرين فى الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحبون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم » فإن محمود حسن إسماعيل كان لديه إحساس بأبعاد تحربته على نحو قريب حين يقول [2] :

دهور توالت والرباب على يـــدى

وأعزف للإنسان سر تميمتـــــى

(١) أنظر النقد الأدبى الحديث ، غنيمى هلال ، طبعة ثالثة ، ص ٥٠٩ .

(٢) قاب قوسين ص ٩٨ ، ٩٩ ، وأنظر كذلك قصيدة « صحراء العجائب » فى الديوان نفسه وهى قائمة على فكرة « الفراسة » مجال للتجربة الشعرية .

وأستل من تيه الوجوه ضلالهـــا

وما دفقته فى سراب الخديعـــة

أغوص بها حتى يذوب شغافهـــا

وأنقذ حتى فى جذور الغـــزيرة

ومهما تلوت نظرة أو تخالســـت

رميت لها صياد كل خبيئـــة

ودرت حواليها وطرفى ساكـــن

يجوب زوايا النفس فى كل نظـرة

فما فاتنى وجه ، ولو كـــان زاده

من التيه ، ليل غارق فى سكيـــنة

ولا فر عنى من سمعت بوجهــــه

عزيف الرياح الهوج فوق الظهيرة

وإذا كانت أشعة التجربة الشعرية تمثل ضوءا كاشفا يحاول الشاعر فى وعى توجيه مساره وهو يتأهب فى رحلة الذهاب ، قبل أن تتخلق وتكتسب على يديه عناصر البناء الشعرى فى رحلة الإياب كما سنرى ، فإن منبع التجربة ذاتها يظل غامضا لديه ، ولحظة رضاها يظل هو طوعا لها قبل أن تنبثق فتكون طوعا له ، والشاعر كثيرا مايدور حول منابع تجربته سواء فى المقدمات النثرية لقصائده ، أو خلال القصائد ذاتها ، وكثيرا ما يتحدث عن موجات الفتور أو الأفول أو الانبثاق التى توجه العلاقة بينه وبين لحظة الإلهام وهو فى حديثه عن منابع اللحظة لا يكاد يختلف كثيرا عن فكرة أفلاطون

القديمة فى أن الشعراء كائنات تتقمصها أرواح علوية فتملى عليها ماتريد دون أن يكون للذوات الشاعرة كثير من الطرح فى استقدام اللحظة ، فى مقدمته لقصيدة « سيف الله »[1] يكتب الشاعر : « أصغى الشاعر لهمس الضياء على قبر الإمام على رضى الله عنه فى زورة للنجف الأشرف بالعراق ... فسمع هذه الترنيمة وألقاها ... فى مساء اليوم نفسه » وهو قريب المعنى الذى يفيض عنه شعرا حين يقول[2] :

ولا سجوة فى مهب الخيـال

يغنى بها ما تلقّفْتُــــــــهُ

نشدت السكينة فى كل جمر

على وتر القلب أوقدتُــــهُ

ومالى يد فيه إلا صــــــدى

كما تسمع الروح رددتُــــهُ

غنائى ، ومنى ومالى سبيـل

إليه فانى أتى سقتُــــــهُ

وإذا كان النقاد قد لاحظوا على مبدأ أفلاطون الشهير فى الإلهام أنه يعكس فى وقت واحد شيئين [3] : نتيجة قلقه من هذيانهم ، وهو ما دفعه لأن يخرجهم من ذواتهم ويعتبرهم غير مسئولين من ناحية ، ويعكس من ناحية ثانية لونا من التعظيم لهذه الذوات التى عادت لتوها من زيارة الحضرة

(١) ديوان لابد ، ص ٧٦ .

(٢) السابق ص ١٥٥ .

(٣) La Poesie par J . L Joubennt . P 33 . Gallimand.

المقدسة إذا كان هذا الانطباع أكدت جانب عدم المسئولية فبه محاورات سقراط الشهيرة ، فإن شاعرنا يتكئ على جانب الإيجاب وحده التصور القديم ، حين يحفظ للشاعر زمام حمل المشعل فى رحلة الاستكشاف التى تعقب لحظة الإلهام ، كما أشرنا من قبل ، إن الشاعر فى دورانه حول التجربة الشعرية ، يلتقط لحظة حلولها التى تشبه حلول العافية فى البدان بعد طوال السقام فتنتزع الأكفان ويضج الهوى ويولد الفجر ويجئ السحر ويستيقظ الملاح وتنطلق أشرعة السفائن ثم يحرث الهشيم الذى لف الحياة ، والصمت الذي دفنها ويأتى العذاب الخالد والألم العظيم الذي يحن له دائما من مر بلحظة الإلهام وسبر غورها على النحو الذى يقدمه محمود حسن إسماعيل فى قصيدته « سواقى إبريل »[1] :

ضج الهوى فى بدنى فهل نزعت كفنى

وسقت فجرا من زمان الحب فـــــوق

أعينى

وجئتنى بالسحر والماضى الذى بددنـــى

ونشوة لم أدر إلا أنها توقظنـــــــــى

وتطلق الريح لآفاقى وتزجى سفنـــــى

ضج الهوى فى بدنى فزلزلينى واسكنى

واحرقى كل هشيم فى الحياة لفنـــــى

وكل صمت راح فى رماده يدفننـــــى

(١) قاب قوسين ، ص ١٥٢ .

ويغرس النسيان فى كل تراب ضمنــى

سوقى إلى قلبى عذابا خالداً يرحمنـى

ويترك الأيام حولى لاهيات المحـــــن

فلا بها صبح كئيب حائر فى الفـــتن

وهذه التجربة الشعرية الفريدة غير المستعارة ، إذا كنا نلمح فيها من خلال التحليل هذا الصراع المستمر بين اللاإرادة والإرادة متمثلا فى لحظة الإشراق غير الاختيارية متبوعة بمحاولة السباح المهيمنة علي الموجة وتوجيه مسارها قبل أن تهيمن هى علي الجسد وتطويه ، وإذا كنا نلمح أيضاً فى التجربة لحظة الأفول والانبعاث من خلال النتاج الشعرى لمحمود حسن إسماعيل ، فإن ذلك لا ينبغى أن يصرفنا عن ملمح رئيسى وهام تبوح به قصائد الشاعر نفسه ، وهى شدة الالتحام بين عناصر التجربة التحاما يكاد يستعصى على التجزئة ويكاد يتهم محاولتها بالافتعال ، وهو التحام تتلاقى فيه اللحظة اللاإرادية باللحظة الواعية ومسار رحلة الاستكشاف برحلة العودة بوسائل التعبير عنها ، وتبلغ قمتها عندما تلتحم التجربة بالشاعر نفسه فلا نجد ثمة ذاتا متأملة وموضوعا خارجيا يتلقى أشعة التأمل ، وإنما نجد « قصيدة » تشكل عالمها الخاص ووسائلها الخاصة ، وتتيح فى كثير من الأحيان أن تبتعد عن التفكير فى العالم الموازى الذي ينبغى أن تقارن به لكى تقاس درجة البعد والقرب ، درجة التشبيه أو الاستعارة ، درجة المماثلة أو المخالفة ، وكأنها تريد أن تتجاوز مرحلة « كأنه » أو « ما أشبهه » مجسدة عالما منفردا لا يقاس إلى سواه ولا يقاس سواه إليه وهو قريب من العالم المتفرد الذى كان يحلم به المتنبى فى صباه عندما كان يقول :

أمط عنك تشبيهى بما وكأنــه

فما أحد فوقى ولا أحد مثلى

وهو العالم الذى عبر عنه كذلك النقد الأدبى الحديث عندما فرق بين العالم الذى يتولد عن الخيال الروائى والعالم الذى يتولد عن الخيال الشعرى ، وقد رصد رولاندبارت دراسة لهذه القضية أطلق عليها « استعارة العين »[١] la Metaphore de l ' Oeil ، أشار فيها إلى أن الخيال الروائى خيال « احتمالى » بمعنى أن الرواية قائمة فى أساسها على أن كل مايروى قابل لأن يحدث ، ومن ثم فهو خيال خجول حتى فى أكثر ألوان الإبداع رفاهية ما دامت لا تجرؤ على التجسد إلا تحت ضمان الواقع وعلى العكس من ذلك فالخيال الشعرى خيال غير احتمالى ، والقصيدة غير قابلة فى أى حالة لأن تحدث إلا على التخوم الحانية أو الملتهبة من عالم « الفانتازيا » ومن هنا فإن الرواية تتشكل من التنسيق بين عناصر واقعية صُدْفوية لكن القصيدة تتشكل من استكشاف الكمون فى العلاقات بين العناصر .

إن هذا التصور الذى قد نعود إلى بعض تجلياته التعبيرية على بناء القصيدة عند شاعرنا ، يتجسد بطرائق مختلفة فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وعلى نحو خاص فى المرحلة المتأخرة منها ، فعندما تقلع به السفن فإن معايير الرحلة الخارجية والذى يتمثل بالضرورة فى اتجاه الرحلة ، ويتمثل فى مستوى مواز فى طرح التساؤل حول هدف قصيدة أو معناها ، هذا المعيار ينبغى أن ينحى[٢] :

---

(١) Roland Barthes Essais Critiques .Editions Seuill 1981 . PP . 238 .

(٢) أنظر قصيدة ، سفن أقلعت ، ديوان صلاة و رفض الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٠ .

سفنى أقلعت

فلا تسألونى ، فى دروب العباب : أيان تمضى ؟

مثلما تشهق الدموع دعونــــــــــــــــــى

أزرف السر من بقيات ومضـــــــــــــــى

لا فـــــــــــــــــــــراق ولا وداع !

ولكن حلة من ضفاف بعضى لبعضـــــــــى !

إن الإطار الخارجى لعالم القصيدة قد تحدد أو فلنقل قد ألغى ، فى حشد من الصور قصد به الإرباك المتعمد لإطار الخطاب النثرى المنطقى ، فلا جهة ولا فراق ولا وداع ولا نقطة بدأ تقابلها نقطة نهاية ولكنها رحلة من ضفاف بعض هذا « الكل » الملتحم من الشاعر والقصيدة والأداة والعالم إلى ضفاف البعض الآخر ، وفى ضوء هذا المفتتح يتحدد المذاق وعلى المتلقى الذى يتابع الرحلة الغريبة أن يلتزم بالبناء الداخلى الخاص لعالم القصيدة ، وأن يتذكر نصائح « الخضر » لصاحبه فلا يسأل الشاعر عن شئ حتى يحدث له منه ذكرا فجزئيات الرحلة لا تقيم بالضرورة علاقة مع جزئيات العالم الخارجى ، ولكنها تركز علي تفجير الكمون فى العلاقات بين عناصرها :

لا شراع ولا سفين

ولكن زورق ، من سماه روحى لأرضـــــى

أطلقته الأحزان من كل شـــــــــــط

زائرا ، يوقظ اللهيب ويفضـــــــــــى

أنا ملاحه وحادى خطـــــــــــــاه

وأنا موجه وعاتى دجـــــــــــــــاه

وأنا فجر حلمه ، وكـــــــــــــــراه

وأنا يقظة حداها هـــــــــــــــواه

فاتركونى

كما تغنت رؤاه ، أتغنى بسره ثم أمضى .

إن جانبا من ملامح التشكيل الخاص لعالم القصيدة لا يتجلى من خلال اللجوء إلى اللغة التصويرية وحدها ولكنه يتجلى من خلال البناء اللغوى النحوى الخاص الذى يمكن أن يسعى بكيمياء التعبير مساندة لكيمياء التصوير لكى يشكلا معا لحمة البناء الشعرى وسداه ، وكما تقوم الكيمياء فى عالم المادة بالتهدى إلى الوسائل التى يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر بينهما كمون فى قابلية المزج بين عناصرها قد يكون خافيا على العين غير الخبيرة بالاكتشاف الدقيق ، وكما ينتج عن ذلك المزج عنصر ثالث قد لا تبدو للوهلة الأولى علاقة واضحة بينه وبين العناصر التى انبثق منها لأنه يشكل فى ذاته عنصرا جديدا ، فإن لغة الشعر تصويرا وتعبيرا تقوم بهذه المهمة بين العناصر اللغوية أو بين واقعين مختلفين وكما كان يقول أندريه بريتون رائد السريالية : « كلما كانت العلاقة بين الواقعين بعيده ودقيقة ، كانت الصورة قوية ، وكان لها زخم انفعالى ، وواقعية شعرية »[١] .

وإذا نظرنا فقط إلى الجملة الإسنادية الرئيسية التى ترد فى المقطع الأخير فى شكل جمل اسمية تتكون من مسند إليه ومسند ، من مبتدأ وخبر ويتحد المسند إليه أو المبتدأ فيها على حين يختلف المسند أو الخبر ، فسوف نلاحظ جانبا من أسرار كيمياء التعبير ، ول نعد النظر إلى هذه الجمل الأربع المتتالية :

---

(١) A . Breon Premier Manifeste du Surrealisme . Coll Idces . Paris 1963 .

أنا ملاحه وحادى خطاه

وأنا موجه وعاتى دجـاه

وأنا فجر حلمه وكـــراه

وأنا يقظة حداها هــواه

فسوف نلاحظ أن البناء هنا يحطم عن عمد أحد أعمدة المنطق النحوى للبناء النثرى ، حيث يقتضى هذا المنطق فى حالة الإسناد أن تتم عملية نفى وإثبات متزامنة بين كل من منطوق المسند ومفهومه ، فأنت إذا قلت : هو أبيض فقد قمت بإثبات صفة البياض فى منطوقها للمسند إليه وفى الوقت ذاته قمت بنفى صفة المفهوم وهى السواد عنه ومن أجل هذا فإنك لو قلت هو أبيض كالعنبر لأصدر المنطق حكمه بخطأ العبارة لوقوع التناقض الواضح(١) فى عالم الواقع ، لكن جمل الإسناد التى معنا تلجأ فى سبيل إحلال عالم آخر محل عالم الواقع إلى مخالفة هذا التصور المنطقى على طول الخط بإثبات المسند وضده فى وقت واحد إلى مسند إليه واحد ، وقد جاء هذا البيان فى سلسلة الصور المتضادة على النحو التالى :

أنا الملاح ←— أنا المـوج

أنا الدجى ←— أنا الفجر

أنا الكرى ←— أنا اليقظة

وزاد من حدة التناقض هنا وجود ضمير الغائب : « ملاحه ، موجه ،

---

(١٢) حول هذه القضية أنظر كتاب : Jean cohen . Le haut Langage وترجمتنا العربية له قيد الإصدار .

فجره ، كراه » وارتباطه بتناقضات مكانية كالفوقية والتحتية فى الملاح والموج وتناقضات زمانية كالليلية والنهارية فى الدجى والفجر أو الكرى واليقظة ، وكل هذه التناقضات تصب فى مجرى تأكيد خصائص عالم التجربة الشعرية انفصالا عن العالم الواقعى الموازى .

ولا تقل كيمياء التصوير تأثيرا فى عالم التجربة الشعرية عن كيمياء التعبير ، حيث تتداخل الصور هادفة إلى تذويب الفواصل بين الذات والموضوع :

سفنى أقلعت وما كنت فيهـــــا

إنما كان سبحها فى عروقــــى

تمخر الموج وهو قلبـــــــــى

وتجتاح زئير الرياح وهو طريقى

وحيث تتعاقب الصور مرواغة بين التجسيد الموهم بوجود السفينة والملاح والموج والشاطئ ، والتذويب المتعمد المحطم للإطار ، المفجر لامتزاج البعض بالكل واللحظة بالدائم :

أنظروها تميد فى لجها النشوان

سكرى تجترُّهُمَ الرحيـــــق

نظرت ، ثم أطرقت ، ثم ســارت

مثلما أنهار عاصف فى حريــق

حرة ، لا تريد شطا ولا تنشد برا

يريد وأد الخفوق

أذهلتها جنائز المـــــــوج

فأرتدت وقالت لكأسها لا تفيقى

واسخرى فى الرفات ، والمـــوت

وأسقى ثاكلات الرياح ، نـــوح

الغريق !!

وعلى هذا النحو تتجسد ملامح العالم الخاص للشاعر بوسائله الشعرية الخالصة ، وتتبدى معنى خصوصية التجربة وتطويع الأداة .

* * * * *

إن هذا التصور الناضج لأبعاد التجربة الشعرية ، والذى بلغ نضجه حدا جعله يفيض فى النتاج الشعرى ذاته ، ويدور الشاعر من حوله ، دورانا يلفت النظر ، وربما أكثر مما يمكن أن نلتقى به لدى كثير من الشعراء العرب فى العصر الحديث ، هذا التصور لم يولد به الشاعر ، ولم يصب مرة واحدة فى نتاجه ، وإنما نضج شيئا فشيئا حتى استقام فى المرحلة الأخيرة من حياة الشاعر على نحو خاص .

وقضية المراحل فى شعر محمود حسن إسماعيل ، كانت موضع اهتمام كبير من الدراسات التى دارت حوله ، سواء تلك التى درست مرحلة زمنية من نتاجه كما صنع الدكتور أحمد هيكل [١] أو تلك التى حللت ديوانا من دواوين

(١) أحمد هيكل : دراسات أدبية . دار المعارف سنة ١٩٨٠ م ، دراسة بعنوان : محمود حسن إسماعيل ، وسمات شعره حتى قاب قوسين » وكانت الدراسة قد نشرت من قبل فى شكل مقال بمجلة الشعر ، يونيو ١٩٦٥ م .

المرحلة المبكرة[1] ، أو ديوانا من دواوين المرحلة المتأخرة [2] أو ظاهرة فنية فى النتاج الشعرى له [3] ، بل أن الشاعر نفسه كان على وعى دائم بهذه المرحلة ، ولم تخل قصائدة ذاتها من إشارات متكررة إلى مراحل تجربته المتعددة فى مثل قوله [4] :

لى مع الأمس حكايات شقيات البلابـــــل

كنت أشدوها دموعا غفلت عنها الثواكـــل

أنا والكوخ وليل فى نجاح الرق واغـــــل

وزمان أحدب الخطوة من عض السلاســـل

بزغ الفجر وشق الدرب فيه بالمعــــــاول

فازحفى فالنور ظمآن إلى موج القوافـــل

واتبعينى فالغد الأخضر ، فوق الدرب مائل

أو مثل قوله[5] :

سمعت به الكوخ تحت الظلام

عويلا من اليأس غفيتـــــه

(١) شفيع السيد : دراسة لابد ، دراسة ملحقة بالديوان ، طبعة المعارف ، ١٩٧٧ م .

(٢) على عشرى زايد : ديوان بد « هكذا أغنى » ملحق بالديوان ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧ م .

(٣) أحمد درويش/ الحوار الخلاق مع الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل ، فصل فى كتاب النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة مكتبة النهضة ١٩٨٨ م ص ٧٥

(٤) ديوان قاب قوسين ص ١٥ .

(٥) ديوان « لابد » ص ١٥٦ .

وشلت يد الله طاغوتهـــــا

بفجر على النيل قدستـــــه

فناغمت فيه انتفاض الحياة

بسحر من الله ألهمتـــــه

وسبحت لما أطل الضيـــــاء

ودك الظلام الذى عشتـــــه

ولاشك أن من الميسور لمح المراحل الكبرى للتجربة الطويلة المتنوعة من حيث موضوعاتها الأثيرة أو المسيطرة مثل تجربة الريف والفلاح والطبيعة ثم رحلة الحب ، ثم المرحلة الاجتماعية السياسية قبل سنة ١٩٥٢ م ، والمرحلة المناظرة لها بعد سنة ١٩٥٢ م ، ثم مرحلة التصدع النفسى بعد هزيمة ١٩٦٧م ، وأخيرا المرحلة الصوفية ، ولاشك أن هذا التقسيم العام للموضوعات تتداخل فيه موضوعات أخرى رئيسية مثل الفرعونيات والإسلاميات ، غير أن هذه النظرة إذا كانت تتكئ على تعدد « المضامين » وتطورها فى النتاج الشعرى ، فإنها فى الواقع لا تأخذ من جوانب الخطاب الشعرى إلا أحد جوانبه ، جانب الأفكار وهو ليس جانبه الرئيسى ، فكما كان يقول مالارميه لديجاس : « ليس من خلال الأفكار تصنع القصائد ولكن من خلال الكلمات [1] ، وإذا كان جانب الأفكار قد احتل مكانة هامة فى النقد الكلاسيكى ، للشعر ، فإن التطور النقدى قد خفف من حدة هذه الأهمية من خلال إلحاق القيمة الجمالية للشعر بالقيم السائدة فى الفنون الأخرى كالرسم والنقش والتصوير والصياغة وفى هذا الإطار كان جانب من النقد العربى

(١) Ia Poesic . J . Lambert . ap . cit . P . 17 .

القديم ، لدى نقاد مثل عبد القادر الجرجانى ، سباقا ونافذ النظرة حين ركز اهتمامه من خلال المقارنة مع الفنون الجميلة على جوانب أخرى فى الخطاب الشعرى ، تضاف إلى جانب الفكرة ، غير أن عصورا لاحقة سوف تشهد نظرات أخرى أكثر تطورا فى مجال الربط بين الشعر والفنون الجميلة ، مثل نظرة الشاعر الألمانى نوفاليس (١٧٠٢ - ١٨٠١) والتى تلحق الشعر من بين الفنون الجميلة بفن الموسيقى فتتقلص من خلال هذا الإلحاق « الفكرة » إلى حد كبير ، ويتقلص معها جانب الموازاة بين العالم الشعرى والعالم الخارجى ، وإذا كان النقد الحديث قد قلل من جانب الاعتماد على عنصر الفكرة فى التحليل النقدى للقصيدة ، فإن كثيرا من اتجاهاته لم تلغها من عناصر الخطاب الشعرى ، وإنما جعلتها واحدا من المحاور تتوقف قيمته على مدى التنسيق بينه وبين المحاور الأخرى ، وقديما قال الجاحظ « إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها البدوى والحضرى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء . فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[١] .

وقد فرق رومان جاكوبسون من بين النقاد المعاصرين بين مجموعة من الوظائف المختلفة للخطاب حين أشار إلى ما أسماه[٢] بالوظيفة المرجعية للسياق والوظيفة العملية للاتصال والوظيفة التفسيرية للشفرة اللغوية ثم الوظيفة الشعرية للقصيدة معرفا إياها بأنها تهدف إلى توصيل الرسالة كما هى واضعة تركيزها على عناصر الرسالة ذاتها ومركزة على الجوانب

---

(١) الجاحظ : الحيوان جـ ٢ ص ١٣١ .

(٢) Voir R . Jakobson . Essais du Ianguistique . generale . et . Huit questions de Poetrique .

المحسوسة للرمز ، لكن هذه الأنماط المختلفة من وظائف « الخطاب » اللغوى من الصعب أن ينفرد نمط واحد منها فى عمل معين - كما يقول جاكسوبون - ولكن من الممكن أن يغلب عليه فالوظيفة الشعرية ذاتها يمكن أن تتحقق فى أنماط أخرى من الخطاب مثل جانب من المقال النثرى أو زاوية من نكتة طريفة أو حتى فى إعلان تجارى ، والوظيفة السياقية أو المرجعية يمكن أن تتحقق فى قصيدة تنشد هدفا نبيلا لكنها لا تكون هى التى تعطى لهذه القصيدة قيمتها .

انطلاقا من هذا المفهوم يمكن أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم « التطور » فى شعر محمود حسن إسماعيل فى جانبيه اللذين نهتم بهما فى هذا البحث وهما البحث عن رؤية متميزة ومن ثم عن عالم شعرى خاص ، وقد رأينا المرحلة الأخيرة من هذه الزواية فى صدر هذا البحث ، ثم التطور فى مجال كيمياء التعبير والتصوير وقد أشرنا إلى مانعنيه بهذا المصطلح فى الفقرات السابقة ، وربما يكون من المفيد التأكيد على عدم وجود فصل بين هاتين الزاويتين فى ذاتهما ولا بينهما وبين الجوانب الأخرى فى التجربة الشعرية إلا بالقدر الذى تستلزمه دوافع الدرس والتحليل .

* * * * *

على الرغم من ظهور التميز المبكر فى الرؤية الشعرية لمحمود حسن إسماعيل ، ومن محاولة بعض الباحثين لأن ينسب إليه كل خصائص « الديك الفصيح » التى يتحدث عنها المثل الشعبى ، وهو يتمتع حقيقة بكثير منها ، فإن جانبا كبيرا من خصائص التطور والنمو فى عالمه الشعرى تعكسها قصائدة ، وإذا كان الشاعر فى مراحله الأخيرة يجتاز حجب الكلمة وسجف

الغيوب وقاع الغموض ويصل إلى شواطئ لم تدركها الرياح من قبل ، فقد عكست تجربته الأولى إحساسه بوجود حد للرؤية يقف عند تخوم الغموض وباليقين من أن المناطق الغامضة يجب أن يتوقف دونها الشعر فهو يقول[1] :

تزاحمت حولك الأحزان عاصفـــة

إذا وفى كدر هدتك أكــــــــدار

لا تسأل الشعر عنها فهى ملحمـــة

من الأسى غلفت معنـــــاه أسرار

صوفية شردت فى الصمت حكمتها

فما تفيد أناشيد وأشعـــــــار !

ولاشك أن تخوم هذه الرؤية الخائفة من الغموض والمتراجعة بالشعر دونه ، قد تغيرت تغيرا كثيرا فأصبحت تجتازه دون هيبة ، بل تتحرش به وتبحث عنه كما أشرنا من قبل ، وكما تتبدى عند التعرض للتجربة الصوفية على نحو خاص ، وإذا كانت التجربة قد شهدت جانبا كبيرا من استقلال عالم القصيدة عن العالم الخارجى ، كما رأينا وشهدت من ثم استقلال عالم القصيدة عن العالم الخارجى ، وشهدت من ثم استقلال صوت الشاعر عن الأصوات الخارجية حتى عند اللجوء إلى الطريقة الحوارية التي تحولت فى المرحلة الأخيرة من قصائد الشاعر إلى لون من المونولوج الواضح يدور فيه الحوار مع ذاته ، أو مع الأصوات المتخلفة داخل عالم القصيدة والمنتمية إليها ، فإن المرحلة الأولى من نتاج الشاعر كانت تشهد امتداد « الحبل السرى » بين عالم الشاعر والعالم الخارجى ، سواء تمثل فى المتلقى والملهم

(١) هكذا أغنى : قصيدة ضجة الروح ، ص ١٥ .

والمحاور الخارجى الموجود أو المتخيل ، أو تمثل فى الاتصال بعوالم الشعراء الآخرين السابقين عليه ، ويظهرهؤلاء جميعا فى البناء الحوارى الذى يسود فى بعض قصائد المراحل الأولى مثل [1] :

يقولون : سودت الأغانى وبشرها
وأصبحت تهذى باللحون القواتم
وشعرك هدته المآسى وســـــودت
أغاريده فى الحب بيض التمائم
فقلت لهم : لا تكثروا اللوم إننى
تحيرت فى كون عجيب المظالم
تعلقتها عذراء يندى حديثهـــــا
صفاء تجلى من عفيف المباسم

ولاشك أن أنماطا تعبيرية مثل : « يقولون » و« قلت » تفتح نوافذ على الممرات الحوارية مع العالم الخارجى على حين تقودنا الصيغ المطروقة مثل : « تعلقتها عذراء » إلى نتاج تراث كان مايزال فى مرحلة التمثل عند الشاعر .

وإذا كانت الفواصل بين العوالم ما تزل واضحة ، فى المراحل الأولى ، فإن أنسب الوسائل التصويرية ، ربما يكون التشبيه الذى يحتفظ لكل عالم باستقلاله عاقدا جسرا من الاتصال بين العوالم ، لايصل إلى مرحلة « المزج الكيميائى » الذى تقوم به الاستعارة فى مرحلة لا حقة ، وإنما يساعد على

(١) المرجع السابق . ص ٢٣ .

التأمل المتأنى بين العوالم المستقلة المنفصلة ومن ثم على إعطاء التعبير المنبسط لا التعبير المكثف حول درجات الاتصال ، ولقد تبدو شخوص العوالم وجزئياتها واضحة فى هذه المرحلة فى مثل قوله[1] :

كان اختلاج النور فوق حطامهـــــا

من الألق الخابى تهاويل واهـــــــم

سألت رباها أين بلبلك الـــــــذى

تغنى طويلا فى المروج البواســـــم

فأطرقت الأغصان حزنا ، وأصبحت

كمرتبك من حيرة الفكر واجـــــــم

فما بين اختلاج النور وتهاويل الواهم ، وما بين إطراق الأغصان وحيرة الواجم ، جسور من الاتصال مع الاحتفاظ بالمسافة واضحة ، ومن هنا شاع فى هذه المرحلة عند الشاعر تكنيك « تراكم التشبيهات » حين كان يعمد فى إطار مشهد حسى يترجم عن لحظة شعورية يعيشها ، إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة لتتراكم الجزئيات المتشابهة لديه وتتلاحم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة وقد يتراكم فى الموقف الواحد أكثر من عشرين صورة تشبيهية متتالية تتعاون جميعا على إجلاء صورة مشبه واحد ، ففى قصيدة « أسرعى قبل أن تموت الأغانى »[2] يبدو العاشق المحروم الحزين :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

كالشجا فى اللهاة ، كالهم فى المهجة ، كالموت فى ربيع الحياة

كرمام القبور ، كالبيدر المهجور ، كالرجس فى جنــــوب العصاة

كحفيف الظلام فى أذن الغاب ، كإثم يطيف عند الصلاة

كورود الخريف ماتت على الأيك ومات الشذا علـــــــى الورقات

كرفات الأحلام فى عالم النسيان ضاعت بظله أمنياتـــى

كأنين الغريب فى وحشة الليل كلطم النوادب الثاكـــلات

كفحيح يريق سم المنايا ، نفحته الحيـــاة فى الكسرات

كنشيج الأيتام ملوا من الدمع ومالوا برعشة الآهـــات

وتتوالى الصور على هذا النحو متنقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة مرئيا كورود الخريف أو مسموعا كأنين الغريب أو مشموما كرمام القبور أو ملموسا كالشجا فى اللهاة أو متداخلة حواسه كحفيف الظلام وفحيح بريق سم المنايا أو مستمدة من عالم التجريد كالموت والرجس والإثم ، وكل تلك الصور تفد مسرعة من آفاق متباعدة لتلتقى فى بؤرة مرآة واحدة وتنعكس عليها وتحاول أن تلتقى فى مذاقات متقاربة ، وتلك واحدة من الطاقات الإضافية للعين الشاعرة التى تستطيع من خلالها أن ترى فى أكثر من اتجاه فى آن واحد ، وهى عين أقرب ما تكون الآن إلى ما اكتشفه العلم من وجود طاقة خارقة لأعين بعض الكائنات البحرية التى تتمتع بعدسات كثيرة على

حدقة العين الواحدة وتستطيع أن ترسل شعاع كل منها فى اتجاه خاص فيخترق بعضها سطح الماء وينفذ بعضها إلى أعماقه وتتجول العدسات الأخرى للأمام والخلف ، ثم ترتد الصور جميعا فى سرعة خاطفة إلى بؤرة العين الواحدة ذات العدسات المتعددة لتستخلص منها اللمحة الضرورية التي تمنحها البقاء وتمنع عنها خطر الفناء ، وكذلك تفعل العين الشاعرة لتدفع عن نفسها عوادى الرتابة والتقليد والعالم المتكرر والرؤية المستعارة .

وإذا كان الشاعر يسلط تكنيك العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة على « الذات » كما رأينا فى الفقرة السابقة ، فإنه يسلطه أحيانا على « الموضوع » الذى يدور حول التأمل ، وإذا كان يميل أحيانا إلى أن يستقدم أداة التشبيه للربط بين العوالم المختلفة ، فإنه قد يجنح إلى « التشبيه البليغ » الذى تتجاور فيه العوالم دون أداة رابطة أو فاصلة ، ولكن تبقى العوالم أيضاً متميزة ، من خلال وضوح عنصر المشبه والمشبه ، به وتلك مرحلة وسطى فى الطريق إلى المرحلة الاستعمارية التى تتميز بمزيد من الصهر الكيميائى بين العوالم المتباعدة سعيا إلى صبها فى عالم واحد ، ومن شواهد هذه المرحلة الوسطى التى تعتمد على التشبيهات البليغة المتراكمة ، قصيدة « أنت دير الهوى »[1] حيث تتوالى عشرين صورة متتالية ، يتحد محور المشبه فيها من خلال ضمير المحبوبة « أنت » وتتناثر حول هذا المحور الصور القادمة من عوالم مختلفة فى الحس والتجريد بدرجات الحواس المختلفة أو المتداخلة ، القريب منها أو البعيد ، من خلال طاقة العين الشعرية ذات العدسات المتعددة التى أشرنا إليها ، يقول محمود حسن إسماعيل :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

أنت نبعى وأيكتى وظلالـــــــــى

وخميلى وجـــــــدولى المتسلسل

أنت لى واحة أفئ إليهـــــــــا

وهجير الأسى بجفنى مُشْعَل

أنت ترنيمة الهـــــــدوء بشعرى

وأنا الشاعر الحزين المبلبـــــل

أنت كأسى وكرمتى ومدامــــــى

والطلا من يديك سكر محلـــــل

أنت فجرى على الحقول ، حيـــاة

وصلاة ، ونشــــــــوة ، وتهلل

أنت طيف الغيوب رفرف بالرحمة

والطهر والهدى والتبتـــــــــل

أنت شعر الأنسام وسوست الفجر

وذابت على حفيف السنبـــــــل

وتتوالى الصور على هذا النحو ، مؤكدة ذلك الملمح الذى أشرنا إليه فى وجود درجة معينة من درجات تطور استقلال العالم الشعرى عند محمود حسن إسماعيل ، وتطور الأداة التعبيرية الملائمة .

* * * * *

فى مرحلة لاحقة سوف تتطور عند شاعرنا درجات امتزاج العوالم المتباعدة وتتطور معها فى الوقت ذاته ، الأداة التعبيرية الملائمة ، وسوف تدخل الصورة مرحلة من مراحل التكثيف ، تبتعد شيئا فشيئاً عن الأرض الواسعة المنبسطة التى كانت تتحوك عليها فى المرحلة السابقة ، وتختار من جزئياتها ما يساعد على تشكيل العالم الخارجى ، من خلال لون من التبرير الذى يتجسد أحيانا فى وجه الشبه أو التمهيد لتقبل العالم الجديد أنطلاقا من تجاور مجموعة من ثنائيات المتشابهات ، وتميل البلاغة الحديثة إلى أن تسمى هذا التكنيك ، بنظام « الدائرة الواسعة » فى مقابل الدائرة « الضيقة » Court - Circuit التى تتمتع بها الصورة الشعرية الحديثة التى لا تجنح إلى البسط ولا إلى التفصيل والشرح وإنما إلى المفاجأة والصدمة ، لكى تفجر من أعماق النفس من خلال التجاور السريع والمفاجئ للعوالم المتباعدة ، طاقة شعورية هى هدف القصيدة والشاعر ، ولقد لاحظت بعض الدراسات التي جرت على مسودات بعض كبار الشعراء ، سعى بعضهم خلال عملية الإبداع إلى مزيد من القصر فى محيط الدائرة ومزيد من المفاجأة فى تجاوز العناصر ، فى دراسة حول مسودات الشاعر الفرنسى أبوللونير ، وجد أن إحدى صوره تدرجت خلال المسودة على النحو التالى :

١ - الشمس تشرق مقطوعة العنق .

٢ - الشمس هنا مع رأسها المقطوع .

٣ - إنها عنق مقطوع .

٤ - شمس عنق مقطوع Soleil cou Coupe

وأن الصورة الأخيرة هى التى أثبتها الشاعر فى ديوانه ، بعد أن حذف

الصور السابقة التى تحمل إشارات تبريرية تساعد على الربط المنطقى بين العالمين ، وهو اختيار يحد من النزعة إلى البحث عن مقابل نثرى ، يشرح « الصورة الشعرية ، سواء فى مفهوم الاتصال بين العوالم أو التركيب اللغوى المصاحب ، إن الدائرة الضيقة والتى تكاد تنعدم ، تبدو فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل فى المرحلة المتأخرة ، نتيجة لتطور مفهوم الرؤية الشعرية ولما ألمحنا له من قبل من أنصهار « الذات » و« الموضوع » فى كيمياء التجربة والتصوير والتعبير ، وقد لا تساعد كثير من لوحاته فى هذه المرحلة على الاستجابة لشهية الباحثين عن معادل نثرى ، فى مطلع قصيدة « من التابوت »[1] نلتقى بهذه اللوحة :

من الجرح الذى ... مازال نهش يديه

إعصار يبعثرنى

وينسخنى بذاتى طيف ذات منـــــه

يخرسنى ويسمعنى

ويجعلنى كمعصية مغلفة بعفو اللـــه

يشفع لى ويردعنى

ويحملنى كتابـــــوت عتيّ الرفض

يقبرنى ، ونحو ضحاه يدفعنـــــى

تداخل فى « مهتلك » .. وحى تأثر الميلاد يخفضنى ويرفعنى » .

---

(١) ديوان صلاة ورفض ص ٥٣ .

إن تعمد الإرباك اللغوى والتصويرى هو سمة اللوحة ، ونحن لا نجد منذ البدء عناصر النثرية ، بل إننا لنفتقد بعض العناصر من الناحية النحوية ، فمنذ السطر الأول تقابلنا هذه النقاط التى وضعت بين اسم الموصول وجملة الصلة ، ولا نجد خبرا لكلمة مازال ، ونجد الأشياء قد تبعثرت وجمعت ، وقبرت ودفعت نحو الضحى ، وادخل فيها الهالك الميت والحى الثائر فى ذات واحدة وفى آن واحد ، وكل ذلك ولاشك يلج بنا فى درجة من درجات الغموض ويبتعد عن مناخ البناء النثرى الواضح المترابط ، لكنه غموض له مسوغاته الفنية وله مفاتيحه التى يمكن أن تساعد القارئ على الدخول إلى عالم القصيدة ، بدلا من محاولة إخراج أحشاء هذا العالم لكى يقدم حوله شرحا مبسطا .

لقد كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦٧ م ، فى أعقاب الشرخ العظيم الذى زلزل ذات الشاعر وعالمه ، وجعل كنزه الذهبى الذى أطال التغنى به منذ ليالى الشرق ومآذن القدس وسماء بغداد وسحر النيل ، جعل هذا كله يدخل فى دوامة الانهيار والانتكاسة والذوبان والأفول فى جانب من جوانب النفس ، على حين يحاول جانبها الآخر رفض ما يراه والتمسك ببقايا من الخيوط ويبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الإنسان من هو ولا معنى « أنا » وهل ما يحمله فى حناياه « ذاته » هو أم وهم من الأوهام :

أقول أنا فيرفضنـــــــــــــــــى

وحين يطل وجه الأمس فـــــــــــى

رؤاه تفزعنى !!

فاسأل نايه المسجور بين يــــــــدين

تحترقان من فزع ومن طـــــــــرب :

أذاتى هذه ؟

أم أنها الأوهـــــــــــــام

ترحمنى فترجعنى إلى نسبـــــــى

فهات الناى مخمورا

بصوت الرفض والأحرار واللهـــــب

لعل نسيجه العاتى من التابوت ينزعنى

إن هذا الشرخ النفسى الذى أصاب الشاعر بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ م ، كانت شقوقه تمتد في أعماق الشاعر ، على مساحات لا تستطيع قصيدة واحدة أن تغطيها ، ولا فترة زمنية واحدة تستوعبها ، وإذا كان الشاعر قد عبر عن جانب من رد الفعل المتماسك لهذه الهزة العنيفة فى مرحلة لاحقة فى قصيدته الطويلة « السلام الذى أعرف »[1] والتي ترجمت إلى الإنجليزية وألقيت أمام مؤتمر دولى للشعر بيوغوسلافيا سنة ١٩٦٩ م ، فإن رد الفعل الآنى علي هزيمة ١٩٦٧ م ، أفرز لدى الشاعر مجموعة من الأنات القصيرة المتلاحقة شكلتها رباعية حزينة ضمها ديوان « صلاة ورفض » ممثلة فى قصائد سيناء ومن التابوت ومن رصيف الوجود وجبال الصمود ، قبل أن تتوالى فى الديوان نفسه قصائد أخرى تمثل علو الصوت ولملمة أشلاء الذات والدعوة إل حركة الجسد ، أو تطوف مجموعة أخرى حول مآذن القدس وأصوات الأذان الذبيحة عليها .

وإذا القينا نظرة على مجموعة الآثار المتلاحقة القصيرة ، فسوف نجد

(١) أنظر « السلام الذى أعرف » قصيدة طويلة لمحمود حسن إسماعيل ، مع ترجمتها إلى الإنجليزية بقلم الدكتور مهدى علام ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ م .

الأداة التعبيرية تتوثب فى يد الشاعر لكى تساعده على الوصول إلي جوانب موغلة فى أعماق هذا الجرح ، ولن يتوقف الأمر بالأداة أمام اللجوء إلى الصورة كوسيلة للتقريب أو التجسيد وإنما ستخرج « الكلمة » ذاتها فى كثير من الأحيان عن دورها الدلالى أو المعجمى لكى تؤدى دوراً تعزيميا وسحريا ، وهو دور تعرفه اللغة للكلمة وربما تختزنه فى الأحوال العادية لمهمة مثل « السحر » عندما لا يريد السحرة من كلامهم إفادة معنى معين بقدر مايريدون الدخول بسامعيهم فى طبقة نفسية خاصة والتهيؤ بهم ومعهم إلى التعامل مع مناخ معين ، ومنذ القديم عرفت اللغة أيضاً نوعا من التماس بين وظيفة الكلمة السحرية ووظيفة الكلمة الشعرية وليست عبارة مثل « إن من البيان لسحرا » إلا مؤشرا قويا فى هذا الاتجاه ، حين ينزع عنها لباسها المجازى ، والملكة الشعرية عند شاعر مثل بودلير تعرف بأنها « الساحرة الموهوبة » وعندما أطلق فاليرى كلمة « كارمينا » عنوانا على أحد دواوينه فقد كان ينعش المعنى الكامن فى هذه الكلمة اللاتينية الدالة على معنى « الغناء بقوةسحرية »[١] .

إن كثيرا من الظلال السحرية تفد على الذهن وأنت تستقبل قصيدة « سيناء » النغمة الأولى من هذه الرباعية الحزينة ، حين تحس أن مدلولات الكلمات تتصادم وكأنها طيور فزعت من مرقد آمن فى جوف ليل سحيق ، وأن التراكيب عازفة عن أداء ما يناط بها من مهام فلا الشرط يبحث عن جواب ، ولا الفعل يستند إلى فاعل ولاحرف العطف يتكئ على معطوف عليه ، وعندما تقابلنا فى مطلع القصيدة أداة مثل .. ولو » فإن علينا ألا نبحث عن قطاع من الخطاب تعد امتدادا له ويستدعى وجود حرف العطف « الواو » فالخطاب

(١) Voir. poesie et Magie. Joubert. op. eit p. 19

مستمر فى النفس قبل القصيدة وبعدها وليست هذه النفثة إلا نتوءا من جبل الجليد المنغمس العائم الطافى ، وليس علينا أن نبحث عن جواب لكلمة « لو » بل إن هذه الأداة سوف تتكرر فى القصيدة إحدى عشرة مرة متتالية وكأنها كواكب يوسف فى رؤياه ، قبل أن تلتقى بمؤشر لفحوى غمغمة الأداة :

ولو غافلتنى مقادير غيـــــــــب

على وجهها صيحـــــــــة للنزوح

وشقت دروبى جنازاتهـــــــــا

بعطر شذاه زوال يفـــــــــوح

ولو شطر الدهر إصغاء روحـــــــى

وصب الهمود لنايى الجريـــــــح

ولو عشش الهم تحت ضلوعـــــــى

وظل على رئتيها ينـــــــوح !!

ولو قفزت من دمى آهـــــــة

أبابيل جن بمهوى سفـــــــوح

ولو كلم الموت أنهار صمتـــــــى

وأصغى سكونى لنهش الفحيـــــــح

ولو فاجأتنى لثغاء غيـــــــب

مدثرة بصفاء كسيـــــــح

لأنبت ذاتى وأرجعتهـــــــا

من العدم الهاجع المستريـــــــح

ظامئ ترضعن وهـــــــم العبير

وترعش كل جمــــــــاد وروح

وجئتك من كل وحى ومن كل حى ومن كل

ميت ، ومن كل لحن ذبيـــــــح

أناديك أنت النداء الوليـــــــد

لسمع ترنم فيه ضريـــــــح

لقد أوردنا هذا المقطع الطويل من القصيدة لكى نرى كيف يتحرك « الجزء » الخاص ، فى إطار « الكل » الخاص ، حركة ليس من الضرورى أن تلتزم بقوانين علاقة « الجزء المطلق بالكل المطلق » ما دامت تنسج لنفسها قانونا تلتزم به وتدعو قارئها إلى أن يفتش عن ملامحه ليتلقى المتعة المزدوجة من المحاولة والثمرة معا ، ومن ثم فليس من الضرورى أن نبحث ونحن نتأمل البيت الأول مثلا عن قسمات وجه مقادير الغيب التى تعلوها صيحة للنزوع وهى تتغلنا ، إلا فى إطار ما أشرنا إليه من القوة السحرية والتعزيمية للغة ، وإلا فى سلسلة ما توحى به الصورة التالية لها من ملامح أقل غياما لموكب الجنازة الذى يشق دروب مقادير الغيب وقد فاح منه شذى عطر الزوال ، فنغمة الزوال الجنائزى فى إطار التصدع الذى أشرنا إليه هى التى يمكن أن تنعكس من جديد على الصورة الأولى لا لتهبها المعنى ولكن لتلقى حولها بعض الأشعة .

وليست الصور الثلاث المتتالية : « لو جسدت نفسها حيرتى ... ولو كلم الموت أنهار صمتى .. ولو فاجأتنى لثغاء غيب » ليست بأكثر طواعية للمعنى النفسى لمن يريد أن يخرج أحشاءها ، ولكن وجود « الجن » الصريح فى

الصورة وصورة « الهامة » الشائعة فى الأساطير الجاهلية ، الظامئة إلى الثأر والتى تقول أسقونى كما كان يعبر عنها ذو الإصبع العدوانى .

يا عمرو الاتدع شتمى ومنقصتـــى

أضربك حتى تقول الهامة أسقونى

وقوع هذه الهامة فى أودية الموت والجن ، هذا المناخ كله يؤهل دون معادل نثرى للحديث عن سيناء والمقبرة الكبرى والجرح الظامئ لعام ١٩٦٧م ، وإذا كان ظمأ الهامة يتجسد فى صورة تالية :

« ظوامئ ترضعن وهم العبير » فإن التركيب اللغوى هذه المرة ، ترتبك أطرافه بالمقياس النثرى ، فكلمة « ظوامئ » وهى جمع ليس لها مراجع سياقية فى التركيب السابق عليها إلا كلمات مفردة :

ولو فاجأتنى لثغاء غيـــــــــــب

مدثرة بصفاء كسيـــــــــــــــح

لأنبت ذاتى وأرجعتهـــــــــــــا

من العدم الهاجع المستريـــــــــح

ظوامئ ترضعن وهـــــــــــم العبير

وسواء كانت اللثغاء أو الذات هى المرجع السياقى فإن الاتساق النحوى النثرى لا يستقيم ، ولا شك أن مجال الحركة ينبغى أن يكون أوسع مدى أمام الشاعر ، وإذا كان القدماء قد عبروا عن ذلك بما أسموه ضرورات الشعر ، فإن البلاغيين المحدثين يقدمون بعض التفسيرات الأكثر شمولا ، والتى يندرج تحتها جانب التعبير وجانب التصوير أيضاً ، يتحدث جاكسوبون عن الوظيفة

الشعرية [(١)] ، فيرى أنها خلال تعاملها مع اللغة تطرح مبدأ التعادل والتداخل بين محورين هما محور الاختيار ومحور التنسيق ، ذلك أن الوظيفة النثرية للغة تختار وتتسق فى عملية الإسناد مثلا بين الفعل والفاعل والمفعول تبعا للمجالات التى يتم التعبير من خلالها ، فإذا أريد التعبير مثلا عن معنى « القطة » تأكل الفأر » فإنه يمكن أن يتم اختيار الأركان الثلاثة للجملة من حقل محايد مثل التعبير السابق ، أو من حقل عاطفى مثل : « الشريرة ابتلعت النائم » لكن الخلط بين الحقول والمحاور هو الذى يتم اللجوء إليه فى الشعر ، وإذا كان يقال مثلا فى جملة اسمية : « الأرض كروية » ويقال « الأرض مثل البرتقالة » ويقال« الأرض زرقاء »فإن جاكوبسون يرى أن الشاعر « الوارد » ، لم يفعل إلا أنه خلط بين هذه المحاور عندما قال : « الأرض زرقاء كالبرتقالة » .

وليس هذا المنهج مجرد خلط فى التعبير ، ولكنه تعبير عن قدر من تداخل العوالم وتمازجها وتماسها وانصهارها فى كيمياء الشاعرية وتطويع الأداة اللغوية لرصد هذه الحالة الخاصة من موقع خاص وفى حقيقة خاصة ، وهو ما يلجأ إليه كثيرا محمود حسن إسماعيل .

---

(١) Jakobson . op eit . p . 76 .

ملامح التجسيد الفنى
لظاهرة الحرية
فى شعر محمود درويش

ملامح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

من خلال طاقـــة كلمتك وحدها
بدأت حياتى مرة ثانية
لقد ولدتُ لكى أتعرف عليك
ولكى أهتف بك
أيتها « الحرية »
« بول إلور ١٨٩٥ – ١٩٥٢ »

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزلية ، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية ، ذلك لأنها تمثل تجسيدا راقياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهى إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء ، والحاجة إلى الفكاك الجزئى أو الكلى من هذه القيود ، وهى إحدى ضرورات الحيوية والترقى . ولقد كان الشعر فى جوهرة تجسيداً لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم الواقع ، قد يستمد عناصره الأولى منه ، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من انسجام العناصر ، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال « المثالى » ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من خلال تفسيراتها المتنوعة لمعنى « المحاكاة » القديمة أو يخلق عالماً آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسيداته فى عالم الواقع ، كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية فى البناء الفنى ، وليست الصورة - أداة التشكيل الشعرى الأولى - إلا تجسيداً لحرية التحام العناصر ، وعلى قدر ما ينجح الشاعر فى استخدام حريته ، أو يحل محلها تبعية لعالم شاعر آخر ، أو لواقع مألوف ، تتحدد درجته على سلم الشاعرية ، وليست علاقة الشعر « باللغة » إلا وجهاً من وجوه الحرية « الفنية » فى تقطير شراب صادر عن النبع ومختلف عنه فى آن واحد ، وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر « الحرية » فى الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر « السمات العامة » ، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر من « الحرية » تتجسد من خلاله فى شكل « سمات خاصة » على النحو الذى شرحه « بارت » فى فكرته عن الصراع المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر فى الكتابة(١) .

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر ، ولا هما من همومه ، وليس الشعر أداة من الأدوات التى تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب ، ولكنهما جوهر واحد يتمثل فيه - فى حالة النضج - امتزاج الدماء والشرايين والبواعث والأهداف والغايات ، بل تحقق الوجود ذاته ؛ ومن هنا فإنهما يخلقان متعة واحدة ، كما يقول الناقد الفرنسى چورچ چون : « إن متعة الشعر هى متعة الحرية ، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة ، والارتباط باللغة اليومية ، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده ، ومعه ومن خلاله يصبح كل شئ ممكناً ، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال ، دون أن يكون فى الوقت نفسه فى خدمة حرية الإنسان فى كل

---

(١) أنظر : (1) Roland Barthes Le degre Zero de L'ecriture Ed . du seuil . paris paul .
paris 1972 . pp 8 et Suivants .

المجالات ، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن يختفى »[١] .

* * *

إذا كان الشعر « انبعاثاً » يتشكل من خلال « الحرية » ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية كذلك « حاجة » ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به ، لا من خلال عّده حطباً تأكله فُيسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة ، ولا وقوداً يفنى ليبقى لها الوهج والضَوْء ، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى فى النهاية هو والنار معاً ، أو يفنيان معاً ، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر ، ولمسة الدفء فوق الجلد ، وومضة الضوء أمام العين . وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين ؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معاً ، والشعر نتاج لفرد متميز ، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه فى مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل ، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التى عبر عنها « رينيه شار » حين قال عن عن الشعراء [٢] :

« إنهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة ، ويقودوننا للأمام » .

وحين قال عن الشعر الذى يصدر عن هذه القوى : « الشعر هو كل المياه الصافية التى تتريث أكفنا عندما ترى انعكاساتها تقترب من الشواطئ ، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذى يعيد تشكيل صفاته » .

(١) أنظر : (1) Georges Jear , La poesie . p . 146 ,Ed du seuil . paris 1986 .

(٢) أنظر : (2) Rene Char. Elage du serpent. cite par. G. Jean op. cit. p. 148 .

إن شاعر الحرية على هذا النحو تتفاوت درجة اقترابه من الجماعة ، تفاوتاً تمتزج فيه درجة صلابة وسائله الفنية ، بمقدرته على توسيع مدى أطروحته ، ويشكل هذان العنصران ضفيرة متداخلة ؛ فقد يكون فقدان الحرية المعبر عنه ، مُغْرقاً فى الذاتية ، لكن جودة الوسائل الفنية ، توسع المدى فتجعله فقداناً يمس كل ذات ، تتجسد من خلاله الذوات كلها ، ذات الشاعر المرسلة ، والذوات الأخرى المستقبلة ، فى ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص ، وقد يكون فى المقابل ، مدى الأطروحة واسعاً – بمقاييس المساحات النثرية – كالشعر الذى يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية ، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالاً دون تمهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه ، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن يكون نغماً ، ويصير فى أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو طابع فردى .

إن عناصر الضفيرة التى أشرنا إليها ، يمكن أن تقودنا ، من حيث المساحة والطابع ، إلى تقسيم رباعى لشعر الحرية على النحو التالى :

	المساحة	الطابع
١ –	فردية	فردى
٢ –	فردية	جماعى
٣ –	جماعية	فردى
٤ –	جماعية	جماعى

وإلى النمطين الأخيرين ينتمى شعر الحرية « الوطنى » الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

* * *

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع ، والمدائن الموجودة الغائبة ، والأرض التى تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمان ، أو جِرماً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه ، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط ، المقاومة والتسليم ، الحلم والواقع ، بين مفاهيم الثبات والتغير ، وتزاحم الأنفاس والأصوات ، والحاجة إلى صوت متميز ، وساعد متميز ، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصاته المتعاقبة المتداخلة .

وهذه الأطروحات ليست جديدة ، لا على أزمات الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمات أو قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها ، بل ولا على مشاعر وأصوات « الجماهير » التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمات ، ويكتسب الشاعر شرعيته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تجسيد فنى ، مع تصعيده بالضرورة « لصرخاتها » من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى .

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها « نواحاً » أو « صراخاً » أو « وعيداً » ، وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و« صدقها » الواقعى ، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس « جوهرها » وترسباتها الفنية

التى تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة ، وإذا كان محمود درويش فى بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل[1] :

لا ترج منى الهمـــــس

لا ترج الطـــــــــــرب

هذا عذابى

ضربة فى الرمل طائشة

وأخرى فى السحــــب

حسبى بأنى غاضــــب

والنار أولها غضـــــب

فإن طموحه قد تطور فى مراحل تالية ليجمع ين نبل الدافع ودقة التصويب ، وليستفيد من وهج الغضب فى تكرين شعلة فنية ، وإذا كان تمجيد الوطن يأخذ شكل « التغنى » أو الحنين الخارجى[2] :

أدخلونى إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت :

آه ياوطنى !

وهى فى الواقع أيضاً ، صرخة أحمد شوقى :

---

(١) ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ – ضمن « ديوان محمود درويش » ص ٨ الطبعة الثانية عشرة دار العودة ببيروت سنة ١٩٨٧ .

(٢) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٣ ، المرجع السابق ص ٤٧٣ .

وطنى لو شغلت بالخلد عنـــه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فإن هذا التمجيد سيأخذ فى مراحل أخرى - كما سنرى - شكل التمثل الفنى لا مجرد التغنى ، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة ، مثل الزمان والمكان وما ينتج عنهما من ظواهر ، وهو اتحاد يتيح للظاهرة الفنية أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية وأن يدورا معاً فى محور واحد .

* * *

إن أزمة تفكك العناصر الباحثة عن التمام ، تبدو مَدْخلاً فنياً جيداً لتعريف معنى « الحرية المفقودة » ومعنى الوطن « الضائع » و « الموجود » فى آن واحد . والاكتفاء برصد الصور المتوازية التى تبحث عن روابط بينها ،، أدلُّ كثيراً على واقع المرارة من صرخات النواح الخارجية ، وفى قصيدة « ثلاث صور » ترسم صور لثلاث لوحات متجاورة فى القرية الصغيرة ، لوحة القمر الحزين ، ولوحة الحبيب الساهم ، ولوحة البيت الفقير . وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام ، فإنها تفلت من الوقوع فى مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعى من خلال التمهيد لها بآفاق اللوحتين السابقتين :

- ١ -

كان القمر ، كعهده منذ ولدنـــــا ، باردا ،

الحزن فى جبينه مرقرق ، روافداً .. روفدا

قرب سياج قرية ، خر حزيناً ساجـــــداً

- ٢ -

كان حبيبى – كعهده منذ التقينا – ساهما

الغيم فى عيونه يزرع أفقاً غائمـــــــا

والنار فى شفاهه ، تقول لى ملاحمـــــا

ولم يزل فى ليله يقرأ شعراً حالمــــــا

يسألنى هدية وبيت شعر ناعمــــــــا

- ٣ -

كان أبى كعهده محملاً متاعبـــــــــــــــا

يطارد الرغيف أينما مضى ، لأجله يصارع الثعالبا

ويصنع الأطفال ، والتراب ، والكواكبـــــــا

أخى الصغير ، واهترأت ثيابه فعاتبـــــــا

وأختى الكبرى اشترت جوارباً ! وكل من فى بيتنـــا

يقدم المطالبا

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ، ويفتل الشواربا

ويصنع الأطفال والتراب ، والكواكبـــــــا

* * *

إن هذه اللوحات خلت من الربط ، وتضمنت صوراً خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها ، وقدمت من خلال هذا الرصد المجرد ، خطوة أولى فى

الانتقال من الغنائية إلى الدرامية ، وفى رصد واقع حزين ، تتفكك فيه ظواهر الطبيعة ، معبرة عن حاجات الروح ، عن متطلبات الجسد . لكن العجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسها ، وتظل برغم كل شئ ترتبط من طرفيها بكل من طرفى الزمان الرئيسيين ، الماضى والمستقبل ، وإن ظل الطرف الذى يربطها بالماضى رفيعاً ، فى رفع « شوارب » الوالد التى لا يكف عن فتلها وهو يسترجع « المناقب » الماضية ، وظلت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال ، حصاد الدبيب الغريزى للجسد ، بأبعد نقطتين فى مساحة المكان المتخيلة ، « التراب » فى أسفلها و « الكواكب » فى أعلاها .

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع الممزق المر ، يمثل فى ذاته واحدة من الوسائل الفنية التى يتم اللجوء إليها لتصوير « الحرية » المفقودة ، ولوضع الأصابع الصامته ، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخلل ، لكن تاريخ الوسائل الفنية فى مجال تجسيد أزمة الحرية ، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتنطلق من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإيحاء بإمكان تغييره . وإذا كان المذهب السيريالى فى الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير ، فإن رواد هذا المذهب ، قد اكتشفوا بدروهم رواد الإرهاص بهذا الاتجاه فى القرون السابقة ، من أمثال الروائى الفرنسى « ساد » (١٧٤٠ - ١٨١٤) الذى غلبت عليه شهرة روايات تعذيب الذات « السادية » ولكنه حمل إلى جانب ذلك طابعاً ثورياً تحريرياً ضد كثير من الثوابت التى تكلست على مدى قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير ومثل الشاعر الفرنسى « لوتر يامون » (١٨٤٦ - ١٨٧٠) الذى أعاد السرياليون فى القرن العشرين [١] ، وأشاد به « بريتون » بوصفه إرهاصاً مبكراً

---

(١) أنظر بناء لغة الشعر ، چون كوين ، ترجمة ، أحمد درويش ؛ ص ٢٦١ الطبعة الثالثة ، دار المعارف القاهرة سنة ١٩٩٣ .

بالسريالية فى القرن التاسع عشر ، وصاحب اتجاه ثورى فى شعره ضد العقلانية التى كبلت كثيراً من الطاقات ، ودعا هو إلى تحريرها وإطلاقها . لقد عبر « بول إلور » (١٨٩٥ - ١٩٥٢) عن الدور الذى قام به هذان الرائدان ، فى مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية ، عندما قال [1] : لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى العبارة الشائعة : «Vous eTes que vous etes أنت هو أنت » عبارة أخرى جديدة هى: « Vous pouvez etre autre chose أنت تستطيع أن تكون شيئاً آخر ».

هذه اللمسة التى أضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن عشر ، جعلت رسم الواقع المرير المفكك خطوة أولى تستدعى فى منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم به ، وتوسع آفاق الواقع الضيق من خلال وسائل الفن المتاحة . وهذه النزعة تفوح فى كثير من قصائد محمود درويش دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالى ، أو التفاؤل الصارخ الألوان . فى قصيدة « رباعيات » من ديوان « أوراق الزيتون » تطالعنا هذه الصورالمستقبلية[2] :

ربما أذكر فرساناً وليلى بدوية

ورعاة يحلبون النوق فى مغرب شمس

يابلادي ما تمنيت العصور الجاهلية

فغدى أفضل من يومى وأمسى

* * *

(1) Georges Mouin , Avez - Vous Lu Char ? p . 143 . paris . 1946 . (١)

(٢) ديوان محمود درويش ص ٦٥ .

الممر الشائك المنسى مازال ممـــــــرا

وستأتيه الخطى فى ذات عـــــــــام

عندما يكبر أحفاد الذى عمر دهـــــرا

يقلع الصخر وأنياب الظـــــــــلام

من ثقوب السجن لاقيت عيون البرتقـــال

وعناق البحر والأفق الرحيـــــــــب

فإذا اشتد سواد الحزن فى إحدى الليالى

أتعزّى بجمال الليل فى شعر حبيبـــــــى

إن نزعة الرغبة فى تغيير الواقع ، وفى أن يصبح الإنسان « شيئاً آخر » تكد تتعادل هنا مع لوحة رصد الواقع المرير ، التى وقفنا أمامها منذ قليل ، وتكاد الرباعيتان الأوليان هنا أن تشكلا « تعليقاً معكوساً » علي بيتين وردا فى اللوحة السابقة :

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ويفتل الشواربا

ويصنع الأطفال والتراب والكواكبـــــــــا

فالصلة بالماضى التى كانت عادة (كعهده) وكانت (مناقب) للجيل السابق (والدى) سوف تصاب بالوهن فى اللوحة الحالية (ربما) ، وسوف تقترن بلحظة الأفول ومغرب الشمس ، وسوف توصف أيامها بالجاهلية ، تمهيداً للحكم القاطع الذى تغلق به الرباعية بتفضيل الغد على الأمس واليوم معاً ؛ أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب وتم من أجل الحصول على

رغيفهم مصارعة الثعالب ، فسيعمر أحفادهم الممر الشائك المنسى .وعلى هذا النحو تتجاوب صور الواقع المر ، مع صور الغد المرجو ، وتؤكد هذه المشاعر صور تتجاوب في الديوان على ألسنة شعراء آخرين تؤكد تعلق المشاعر بعالم الغد وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله ؛ فقصيدة « لوركا » تختمها هذه الصورة التقريرية :

أجمل الأخبار من مدريد ما يأتى غداً

* * *

إن التأرجح بين الأمس واليوم والغد ، وحركة الوسائل الفنية على محاورها ، يستدعى قضية « الزمن » فى البناء الفنى فى قصائد محمود درويش . والزمن إحدى الوسائل الرئيسية التى تلعب دوراً رئيسياً فى صياغة عالم القصيدة وتشكيله فى مواجهة عالم الواقع ؛ لأنه كما يقول تودروف[1] : (لا يوجد « مسبقاً » عالم معين يعيد تقديمه النص « فيما بعد ») ، وإنما توجد وسائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فنى له خواصه ومعاييره وملامحه ومن بينها ملامح الزمن فيه ، التى تتحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين « زمن الخطاب » و« زمن الخيال » و« زمن القص » و« زمن التأمل » ، وبحيث تبدو العلاقة بين هذه الأوجه المختلفة للزمن متدابرة حيناً ، ومتقاطعة حيناً آخر ، ومتكاملة فى بعض الأحايين ، فبينما لايكفى لعمل مثل « أربعة وعشرون ساعة من حياة ليوبولد بلوم » أربعة وعشرون ساعة لقرءاته بالضرورة ، فإن سنوات طويلة من الحدث تضغط فى عدة جمل قصيرة . وهذه الإمكانات وغيرها فى التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو

(١) أنظر : Tzvetan Todrov : Qu'est - ce que Le structuralisme ? poetique . p . 49 Ed seuil paris 1968 .

خاص إمكانات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة « للوحدات الزمنية » ليس من الضرورى أن تتفق مع مقاييسها فى عالم « الخطاب النثرى » بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة ، وتحطم سيمتريتها ودلالتها المحددة الأطراف ، وقد يساعد على ذلك أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ « الوحدات الزمنية » لكى تعبأ من خلال الموقف الشعورى فى أعداد معينة مثل السبعة ، والسبعين ، والأربعة ، والأربعين ، والمائة والألف ، فضلاً عما تفتحه آفاق تعبيرات راسخة مثل « وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون » من احتمالات التمدد والأنكماش فى المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعورى .

ومحمود درويش يلجأ فى بناء قصائدة إلى وحدات زمانية متعددة ، ويتشكل لديه مايكاد يكون معجماً زمنياً خاصاً به ، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن ، قد يتشكل أحياناً فى غياب هذه الوحدات كلها ، والإحساس بعبثية معنى هذه الوحدات ذاتها ، من خلال أنصهار الإنسان الذى كأنما ولد خارجها دون أن يحس به نبضها أو يأبه بإيقاعها [1] :

إن تذبحونى ، لا يقول الزمـــــــن
رأيتكم
وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتى ولا
تغير الغابـــــة زيتونهـــــا
لا تسقـــــط الأشهر تشرينهـــــا
طفولتى تأخـــــذ فى كفهـــــا
زينتها مـــــن أى يـــــوم
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكـــــرة

(١) من ديوان حبيبتى تنهض من نومها – ديوان محمود درويش ص ٣١٤ .

وقد تطل الوحدة الزمانية فى صورة قصيرة من صورها المتعارفة : « ساعة » لكى تجسد فيها حدثاً له ومقض البرق وحسم الصاعقة ، لكنه أيضاً يتمتع بعمق لحظة الكشف والإشراق التى قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض عنها التأمل المتأنى « سنوات » .

فى قصيدة « الخبز » من ديوان أعراس »[1] يتحرك بطل القصيدة الرسام الثائر ، فى مدى زمنى يمتد بين الخامسة والسادسة من فجر بيروت .

ما الذى أيقظك الآن .. تمام الخامســـــــة ؟

إنهم يغتصبون الخبز والإنسان منذ الخامسة

وهذه اللحظة المبكرة تربط فنياً بمولد الحياة ، وبجوع الصغار ، وبرائحة الخبز والحليب ، وبحصد المناجل لبراعم الحياة التى تريد التفتح ، لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق توسع مداها ، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر الحياة عند الرسام فى ومضة :

كان إبراهيم يستولى على اللون النهائى

ويستولى على سر العناصـــــــــــــــر

كان رسامـــــاً وثائر

كان يرسم .. وطناً مزدحمـــــاً بالناس

والصفصاف والحرب

وموج البحر والعمال والباعة والريف

ويرسم ...

(١) المرجع السابق ص ٦١٣ .

كان إبراهيم شعباً فى رغيـــــــــف

وهو الآن نهائى .. نهائى .. تمام السادسة

دمـــه فى خبزه ، خبزه فى دمـــــــه

الآن .. تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة ، جعلت مداها يتسع على ريشة الشاعر ، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض فحسب ، ولكن من حيث العمق كذلك

إن الوحدة « الزمنية » قد تمتد قليلاً لتصبح « أسبوعاً » يتقولب لكى يشكل من نفسه وعاء يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء من شأنها ألا تكون عرضا ولا ثوباً يخلع ويلبس ، وإنما أن تكون جوهراً من جواهر الذات الحرة ومع أن الشاعر يوسع قليلاً من جدران الوحدة الزمنية ، فإنه لا يلبث فى المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضآلتها ومحدوديتها[1] :

طفولتى تأخذ فى كفها زينتها من كل شئ

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكـــــــرة

لو أحصت الغيم الذى كـــــــدسوا

على إطار الصـــــــــورة الفاترة

لكان « أسبوعاً » مـــــــــن الكبرياء

وكل « عام » قبله ساقــــــــــط

ومستعار مـــــــــن إناء المساء .

---

(١) السابق ص ٣١٢ .

فى مراحل أخرى قد يتسع جدار « الوحدة الزمنية » لكى تصير « وحدة كبرى » لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد ، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمنى وطول المعاناة . وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد خاصة قدمت دائماً معنى « المبالغة » واشتهر منها على نحو خاص عدد السبعة فى الآحاد ، والسبعين فى العشرات ، وكذلك عدد الأربعة وعدد الأربعين ، وعرف التراث الشعبى خاصة عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التقاء العربية بالتركية ، فى فترة القرون الوسطى [1] . لكن الجديد الذى يقدمه البناء الشعرى لمحمود درويش هنا ، هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التى تعطى معنى المبالغة دون تحديد ، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى في قصائد متفرقة من دواوين طبعت فى فترات زمنية مختلفة مثل ديوان « العصافير تموت فى الجليل » وقد طبع سنة ١٩٧٠ ، وديوان حبيبتى تنهض من نومها ، وقد طبع سنة ١٩٧٠ كذلك ، وديوان « أعراس » وقد طبع سنة ١٩٧٧ وغيرها ، مما يدل على أن الرقم لا يترتبط بأى تاريخ محدد يريد أن يجعله مرجعاً أو نقطة بداية ، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة ؛ ففى قصيدة « ويسدل الستار »[2] يمل الشاعر – الذى ردد كثيراً من الشعارات ، تلقي كثيراً من التصفيق – دوره الذي طال ، فيهتف بالمتلقين :

سيداتى ، أنساتى ، سادتـــــــــى

(١) انظر مبحث ألف ليلة وليلة فى كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق – الطبعة الثانية دار الثقافة العربية – القاهرة سنة ١٩٩٣ .

(٢) ديوان محمود درويش ص ٢٠٧ .

سليتكم عشرين عـــــــــام

آن لى أن أرحل اليـــــــــوم

وأن أهرب من هذا الزحـــــــام

وأغنى فى الجليـــــــــل

للعصافير التى تسكن عش المستحيل

ولهذا أستقيل .. أستقيل .. أستقيل

والعاشقة اليهودية « شوليت » التى ظلت عواطفها موزعة بين عاشق يهودى هو « سيمون » وعاشق فلسطينى هو « محمود » ، والتى يمكن أن تكون رمزاً لهذه الأرض المتنازع عليها أمداً طويلاً ، يرسم الشاعر أيضاً لحظتها الزمنية الممتدة فى إطار عشرين سنة (١) :

شوليت انتظرت صاحبها فى مدخل البار القديم

شوليت انكسرت فى ساعة الحائط ساعـــــات

وضاعت فى شريط الأزمنـــــــــــة

شوليت انتظرت سيمـــــــون - لا بأس إذن

فليأت محمود ، أنا أنتظر الليلة عشرين سنـــة

فعشرون سنة من الترديد عند الشاعر العربى ، وعشرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية ، لا تعنى إلا الإيحاء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وثقلها وتفاعلاتها ، وهى الوحدة نفسها التى يتم اختيارها

---

(١) السابق : قصيدة كتابة عن ضوء بندقية ص ٣٤٠ .

كذلك ، عندما يقف الشاعر أمام واحد من رموز الشتات فى قصيدة « كان ماسوف يكون »[1] التى يحمل عنوانها فى ذاته إشعاعات متداخلة لتردد حركة الزمن ، واضطرابها مثل حيوان هائج فى قفص مغلق :

فى الشارع الخامس حيانى ، بكى ، مال على السور الزجاجى

ولا صفصاف فى نيويـــــــــورك أبكانـــــــــــى

أعاد الماء للنهر ، شربنا قهوة ، ثم افترقنا في الثوانـــــــى

منذ عشرين سنة

وأنا أعرفه فى الأربعين ، وطويلاً كنشيد ساحلى وحزيـــــــن

إن الوحدة الزمنية مرة أخرى ترسم هنا بطريقة تستعصى على التحديد ، وعلامات الترقيم التى كتبت بها العبارة أوخلت منها العبارة تساعد على ذلك الغموض ؛ فالمتعلقات بين أطراف كلمات مثل (منذ عشرين سنة وأنا أعرفه فى الأربعين) غير واضحة ، ولو كانت نقطة قد وضعت بعد « أعرفه » لكانت « فى الأربعين » بداية صورة جديدة ، لكن العبارة على هذا النحو قابلة لأن تقدم إيحاء آخر بجمود طرف من أطراف الزمن وتحرك طرفه الآخر ؛ فالمعرفة منذ عشرين سنة والعمر ثابت على الأربعين برغم مرور العشرين عليه ، أو مروره عليها ، لكن هذه التعمية جزء من الدلالة الشعرية التى توجه جانباً من طاقتها إلى الدقة النثرية فتربكها وتفك الرابطة المألوفة بين الدال والمدلول . إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة « عشرين » واكتسابها عند الشاعر معنى جديداً لم يكن لها من قبل ، يجعلها صالحة للتردد بوصفها

---

(١) السابق : ص ٥٨٥ .

جزءاً من المعجم الشعرى الداخلى ، ويجعل القلم الشعرى يتناولها ويكررها ككلمة مألوفة قد ترد فى المقطع الواحد أكثر من مرة ؛ ففى قصيدة « أحمد الزعتر » من ديوان « أعراس » تطالعنا هذه الصورة [1] :

فى كل شئ كان أحمد يلتقى بنقيضه
عشرين عاماً كـان يسـال
عشرين عاماً كان يرحـل
عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق
فى إناء الموز . وانسحبـت
يريد هوية فيصاب بالبركـان
سافرت الغيوم وشردتنـى
ورمت معاطفها الجبال وخبأتنـى

إن تردد استخدام الوحدات الزمنية بين الساعة والأسبوع والعام والعشرين فضلاً عن انعدامها أحياناً وتداخل ماضيها وحاضرها وآتيها ، يسمو بمضمون « الحرية » عن مجرد كونه تمثالاً جميلاً تهفو حوله الأفئدة وتُنحر بين يديه القصائد إلى كونه حركة حياة تدخل نبض القلب ، وخلايا الجسد ، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال ، ومابعد وما اقترب ، ومن أجل هذا يبقى الحلم منتعشاً فى ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت دبيب وطأة مفهوم الزمن النثرى العادى ورتابته .

* * *

(١) السابق : ص ٥٩٦ .

العلاقة بن الشعر و« المكان » علاقة عميقة الجذور ، متشعبة الأبعاد ، ومن خلالها قد يصُب الشعر على مكان ما طابعاً خاصاً ، فيحوله من مسكن خرب إلى طلل مثير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد ، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها من الأماكن التى غلفها الرومانسيون على نحو خاص بهالة شعرية دائمة ، وقد يظل « سقط اللوى » و« الدخول » و« حومل » و« جبل التوباد » و« ألبان » و« العلم » و« رضوى » وغيرها من الأماكن التى اشتهرت فى الشعر العربى ، ألفاظاً تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية ، وقد يحط المسافر برحاله فى « جبل التوباد » مثلاً فلا يحس فيه إلا ما يحسه فى الجبال الأخرى من عوارض الحر أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة فى الأماكن المقفرة ، لكنه عندما يقرأ « جبل التوباد » فى أشعار الغزل العذرى يعتريه شعور آخر يختلط فيه « الصبا » بحرقة الوجد ، ولا يبقى فيه من علائم المكان المادية إلا مايساعد « المكان الشعرى » على التخلق والتنفس .

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان ، فإن شعر الحرية على نحو خاص ، وشعر حرية الأرض على نحو أخص ، تلتف خيوطه غالباً على مغزل المكان وتنسج على منواله .

والمكان الفلسطينى عرف طريقة إلى الشعر منذ عهود بعيدة ، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا ، فاكتسى بها ومن خلالها بطابع شعرى ؛ اكتسب فى كثير من الأحيان عند الشعراء « البعيدين » فى أوربا طابع الحنين إلى البعد المكانى والزمانى والروحى فى آن واحد . وتتفتح من خلاله المواهب

الفذة لشعراء عباقرة مثل « جوته » الذى ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علائمها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى ، ويشم فيها وفى سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربى تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار[1] .

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتاً عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية « بوعاز » فى الكتاب المقدس ، ثم يقطع السرد القصصى فجأة ليقول[2] :

عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق كانت ريح الليل تتهادى فوق جبل الجليل .

لكن تشعير المكان الفلسطينى علي هذا النحو ، هو تشعير دينى أقرب إلى تشعير « البان والعلم » أو هو تشعير قومى من خلال العقيدة اليهودية ، وجد نمواً له فى الثقافة الغربية التى تلقت إيحاءاتها من خلال ذلك التراث ، وقد يقابله تشعير تاريخى عربى من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة ، بهذه الأرض التى لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخى حتى الآن .

فما الذى يمكن أن يضيفه شعر محمود درويش إلى المكان الذى اتخذه منبعاً ومصباً لشعره فى آن واحد ؟

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلغى الفاصلة

---

(١) أنظر : عبد الرحمن صدقى ، الشرق والإسلام فى أدب جوته - كتاب الهلال - القاهرة سنة ١٩٦٧.

(٢) أنظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٩٧ .

المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان ، وألا تكتفى بجعل المكان المحبوب ، كالقمر المحبوب ، نقطة يتم رصدها والتأمل فيها من بعيد ، وإنما أن تجعلها تراباً وطيناً ورملاً وحصى وحجراً يتم الغوص فيها والتقدم من خلالها ، والتعثر من خلالها أيضاً ، وتفوح منها حيناً رائحة الزعفران وأحياناً رائحة العرق ، وتخفى فى جوفها جواهر ثمينة وأفاعى مختبئة ، ولكنها تظل جزءاً ملتحماً بصاحبها فى الأحوال كلها[1] .

أنا العاشق الأبدى ، السجين البديهـــــــى

رائحة الأرض توقظنى فى الصباح المبـــــكر

قيدى الحديدى يوقظها فى المساء المبـــــكر

هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمـــــــر

لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهـــــم

يسألون عن الأرض هل نهضـــــــــت

طفلتى الأرض !

هل عرفوك لكى يذبحـــــــــوك

وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا فى الربيع .

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذى يلغى الحاجز ، ويوحدهم سعياً إلي وحدة الهدف ، وهو الذى يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه ، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات ، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقى مشاعرهم حوله ، وهى شواغل لا تبعث

(١) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠ .

على الراحة ، بقدر ما تبعث على القلق الإنسانى ، الذى لا تتحق إنسانية الإنسان إلا به ، ولا يخلو منه إلا الحجر ، فى ديوان « حصار لمدائح البحر»، تأتى هذه النغمة المتميزة فى قصيدة موسيقى عربية [1] :

أكلما ذبلت خبيزة وبكـــــى

طير على فنن ، أصابنى مـرض

أو صحت يا وطنـــــــى !

أكلما نور اللوز اشتعلت بـــــه

وكلما احترقـــــــــا

كنت الدخان ومنديلاً تمزقنـــى

ريح الشمال ويمحو وجهى المطر ؟

ليت الفتى حجر .. ياليتنى حجـــــر

هذا الذوبان الشعرى للكل فى الواحد ، وهذا القلق النابت من مصير كل خبيزة تنمو ، أو طير يبكى ، أو لوز ينور ، أو نار تشب يكون الشاعر دخانها ، أو معنى يتجسد يكون الفرد منديله الذى تمزقه الريح ويمحوه المطر ، هذا الذوبان هو الذى يخلق من المكان شيئاً يستعصى علي التعريف والتحديد[2] .

- أكنت تغنى كثيراً لها ؟

من هى ؟

(١) مختارات شعرية لمحمود درويش ، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦ ، سلسلة عيون المعاصرة ، بيروت سنة ١٩٨٥ .

(٢) قصيدة الحوار الأخير فى باريس، أنظر المرجع السابق ص ١٥٠ .

– سمها ما تشاء : النساء ، المرايا ، الكـــلام ،

البلاد ، اتحاد العصافير فى القمح ، أم الخلايا

وأول مـــــــوج تشرد فى البـــــــــــــر .

وإذا كانت « البلاد » التى يتغنى بها ولها ، يحوطها هذا الطوفان من درجات المعنى التى تسكن خلايا حروفها ، وتدخل معها قسراً إلى المعجم الشعرى مُشَكِّلة جزءاً من « التسمية » الشعرية للمكان ، على مستوى الإحساس به ، فإن جزئيات هذا المكان ذاته تتكون من قرابين الديمومة التى تشكل جانباً من علاقة الحب الأليمة الأزلية بين الإنسان والمكان . وترسم قصيدة « الجسر »[1] من ديوان « حبيبتى تنهض من نومها » جزءاً من هذه العلاقة المعقدة ، حين ينهمر الرصاص على الذين يعبرون النهر فوق « الجسر » رغبة فى ملامسة الأرض وتظل الدماء التى رحلت ، والدماء التى بقيت ، فى حوار متصل صامت :

والصمت خيم مرة أخرى.

وعاد النهر يبصق ضفتيه

قطعاً من اللحم المفتـــت

فى وجوه العائديـــــــن

لم يعرفـــــوا أن الطريـــــــق دم ومصيـــــــــدة

ولم يعرف أحد شيئاً عن النهر الذى يمتص لحم النازحين

والجـــــــسر يكبر كل يـــــــوم كالطريـــــــق .

(١) المرجع السابق ص ٣٧ .

وهجرة الدم فى مياه النهر تنحت من حصى الـــــــوادى

تماثيلاً لها لـــــــون النجوم ، ولسعـــــة الذكـــــــرى

ومن هنا ، فإن وجه الحب الذى يطالعنا للمكان ، لا يبدو وقد رسم خطا ذا اتجاه واحد يتمثل فى الوله والعشق والتغنى بمتعة لحظات القرب ، ولكنه حب « واقعى » أكثر تعقيداً ، تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة ، التى تكاد تقترب من حافة الكراهية ، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة « الحب »[1] :

عيونك شوكة فـــــى القلـــــــب

توجعنـــــــى وأعيدهـــــــــا

أحب البرتقال وأكـــــــــره الميناء

أدق الباب يا قلبى .. على قلبــــــى

يقوم الباب والشباك والأسمنت والأحجار

رأيتك فى خوابى الماء والقمح .. محطمة

رأيتك فى مقاهى الليل خادمـــــــة

رأيتك فى شعاع الدمع والجــــــرح

وأنت الرئـــــة الأخرى بصـــــدرى

أنت أنت الصـــــوت فى شفتـــــى

وأنت المـــــاء .. أنت النــــــار !

أو نلتقى بصورة تلم طرفى المتناقضين مثل[2] :

---

(١) من قصيدة « عاشق من فلسطين » ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .

(٢) من قصيدة « أغنية حب الصليب » ص ١٧٢ ، ديوان محمود درويش .

لحبك يا ل حبى مذاقُ الزبيب

وطعم الـــــــــــــدم

على جبهتى قمر لا يغيـــــب

ونار وقيثارة فى فمـــــــى

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذى يجمع فيه الزبيب والدم والنار والماء هو الذى يهب لمفهوم « الحرية » معنى مختلفاً عن المعانى « الجميلة » التى كانت تتولد من تراكمات الوصف الخارجى لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة ، وهو الذى يحكم كذلك من الشد والجذب ، والمد والجزر ، فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان ، حتى إن هذا الحب ليتحول فى بعض مراحله ، فلا يصبح علاقة ذات صوت واحد ، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان المحبوب ، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان الذى يحن إلى عاشقيه ، ويتجسد لون من هذا الحنين فى مقطع « هكذا قالت الشجرة المهملة »[1] :

خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعـــــة

وطنى

هل تحس العصافير أنى لها .. وطن أو سفر

إننى أنتظر .. فى خريف الغصون القصـــير

أو ربيــــــع الجـــــذور الطـــــــويـــــل

زمنى

---

(١) من قصيدة ، حالات وفواصل ، المرجع السابق ص ٦٤٥ .

هل تحس الغزالة أنى لها .. جســـــد أو ثمر

إننى أنتظر

وهذا الانتظار هو الذى يحكم الدائرة ؛ فالعاشق يتأهب ، والمعشوق يترقب ، والعلاقة تثار كل شوائبها لكى تصفو ، وتصاغ فى النهاية من التقاء الماء والنار والتراب والطين ، لا من مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى ورائحة الياسمين .

* * *

هذه الصور التى تجسد « الحرية » من خلال الزمان والمكان ، تتشكل فى كثير من الأحايين من خلال صور بصرية تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقترباً من أدوات الرسام الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض قصائده ، وهذه الحاسة البصرية تشكل مُتكَئاً مهما عند كثير من الفنانين والكتاب والشعراء ، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتماده الكبير على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى يعالجه ، وكان هيبوليت تين يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة أمام « الأشكال » لكن لديه ذاكره شديدة القوة أمام الألوان ؛ فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل فى أحد ممرات غابة « فونتان بلو » ولكنه حين يحاول أن يتذكر تعرجات الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة ، لا يستطيع[1] .

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى للمعنويات « لوناً » حسّياً ، وهى تلتقط بذلك واحدة من الوسائل الفنية التى يستخدمها الشعر الحديث ، ليعبر باللغة من مستوى إلى مستوى آخر . يقول جون كوين

(١) (1) Jeanne Berins . l'Imagination - p . 19 . que - sais - je ? paris 1975 .

فى « بناء لغة الشعر [1] : « إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية ، وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا - أو فلنقل ، فليس هذا فقط - كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلاً : « شعور زرقاء » لبودلير ، و« عيون شقراء » لرامبو ، و« سماء خضراء » لڤاليرى ... إلخ ، والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألون ، أو بمعنى أدق ، لا تحيل إليها إلا فى مرحلة أولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالا على مدلول ثان ذى طبيعة عاطفية ؛ فعندما يقول مالارميه : « صلاة زرقاء » فليس هناك أية صورة ، والواقع أن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية ، لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسما » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول ، لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى » .

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش ، تختلف عن دلالة لونها عند أحمد شوقى مثلاً حين كان يقول :

وللحرية « الحمراء » باب

بكل يد مضرجة يـــــدق

(١) انظر ترجمتنا للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٢١٠ من الطبعة الثانية ، سلسلة كتابات نقدية - قصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٠ .

فلم تعد الحرية « حمراء » وإنما أصبحت هنا حرية « خضراء » أو حرية « زرقاء » ، وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على العالم الشعرى عند محمود درويش . ويمتد اللون الأخضر ، فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده ، بدءاً من حياة فى صورها المتألقة ووصولا إلى الموت ؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

كانت مياه النهر أغرز .. فالذين رفضـــــــــوا

هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً آخـــــــــر

والجسر ، حين يصير تمثالا ، سيصبغ – دون ريب –

بالظهيرة والدماء و« خضرة » المـــــوت المفاجـــئ

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر ، تتوزع ملامحه على المواقف التى تؤدى من أحدهما إلى الآخر ، وتفلت من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها ، وتتشكل فى صور قد تتأبى على الإجراء الاستعارى المباشر ؛ فعبد الناصر هو « الرجل ذو الظل الأخضر » :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر

زوابــع .. تلـــو .. زوابــع

نرى صدرك الآن متراس ثائر

نـــراك نـــراك نـــراك

طويلا ... كسنبلة فى الصعيد

جميلا ... كمصنع صهر الحديـد

وحراً كنافذة فى قطار بعيـــــد

ولست نبيا ، ولكن ظلك « أخضر »

أتذكر كيف جعلت ملامـح وجهـى

وكيف جعلـــت جبينـــــــــى

وكيف جعلـــت اغترابى وموتـــى

أخضـــر ... أخضـــر ... أخضـر

وإلى جانب هذه المتكآت الكبرى لمراحل التجربة التى تغطى بالخضرة ، فإن التفاصيل الصغيرة ، يوشيها أيضاً هذا اللون الربيعى :

مطر ناعـــــم فى خريـــــف حزيــــن

والمواعيد خضراء ، خضراء ، والشمس طين

والعائد إلى « يافا » يوشيه اللـون الأخضر :

هو الآن يرحـــل عنا ويسكــــــن يافــــا

ويعرفهـــــــا حجـــــراً حجـــــــراً

ولا شئ يشبهــــه .. والأغانـــى تقلــــــده

تقلـــــد موعــــــده الأخضـــــــــرا

بل إن الخضرة تنفلت من بين أصابع الشاعر ، فتجاوز كونها سرا يبث فى الأشياء ، فيبدو جانباً طبيعياً منها ، يحمل معه اللون من رغبة فى الحياة وعشق لها وتغن بها وموت فى سبيلها ، يتجاوز هذا أحياناً فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر فى يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة .

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعرى وكثافته وإيحائه من بين أصابع الشاعر أيضاً ، فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملابسه أكثر مما نحس به فى اللوحة ذاتها ، وربما كان هذا المقطع من قصيدة : « نشيد إلى الأخضر » يشف عن ذلك الانطباع :

فلتواصل أيها الأخضر

لون النار والأرض وعمر الشهداء

ولتحاول أيها الأخضر أن تأتى من اليأس

إلى اليأس

وحيداً يائساً كالأنبياء

ولتواصل أيها الأخضر لونك ..

ولتواصل أيها الأخضر لونى

إنك الأخضر ، والأخضر لا يعطى سوى الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد « الأخضر » فى المقطع أن يفلت من الإحساس الذى خامر ناقداً عربياً قديماً تلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى ، بعُد النوى قُتل النوى

إن النوى قطاع كل وصال

فعلق بقوله : ألا يسلط الله على هذا « النوى » شاة فتأكله ! ونحن لا ندعو للأخضر إلا بالنمو فى عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لشاعر الناقد القديم.

إذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة والجوهرية فى معجم الشاعر « اللونى » الذى يجسد ظاهرة الحرية ، فإن اللون « الأزرق » يأتى تالياً له فى الشيوع ، وحاملاً معه ظلال التراث الشعرى العالمى فى شحنه بالبراءة والطهر والبهجة ، وهذه الأحاسيس تلبسها الكائنات الحية ، ومشاهد الطبيعة معاً ؛ فنحن أمام العصافير « الزرقاء » في الخريف :

مطر ناعم فى خريف بعيد

والعصافير زرقاء زرقـــاء

والأرض عيــــــــــد

ونحن أمام سمك « أزرق » فى لحظة الصفو والبهجــــة :

ورمينا حجراً فى الماء مر السمك الأزرق

عادت موجتـــــــــان

ونحن كذلك أمام يوم أحد « أزرق » تبدو فيه الأنثى الحالمة

فى ثـــــــــوب أزرق :

ترتدى الأزرق فى يوم الأحـــد

تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب

نقرأ الشعر الرومنتيكــــــى

نستلقى على الكرسى ، والشباك مفتــــوح على الأيـــام

والبحر بعيــــــــــد

والأزرق هو بداية البحر وهو اللون الحلم الذى يتمنى السابح فى الشتات أن يكتسى به ماء النهر حتى يعود إليه .

مـــــن الأزرق ابتــــــــدأ البحــــــر

متى تفرجون عن النهر حتى أعود إلى الماء أزرق

إن اللون يشكل شفرة ذات دلالة فى النتاج الشعرى لمحمود درويش ، وهى شفرة يتسرب من خلالها المعنى الشعرى فى هدوء فى معظم الأحايين ، لكنها تصبح أقل شاعرية عندما يزداد إحساس الشاعر « الذهنى » بها ، كما أشرنا من قبل فى قصيدة الأخضر ، وكما يمكن أن يلاحظ كذلك فى قصيدة « طريق دمشق » من ديوان « محاولة رقم ٧ »[1] ، حيث تبدو اللغة الشعرية أكثر استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعرى .

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض جوانب « اللغة الشعرية » عند محمود درويش ، ولا شك أن النتاج الشعرى الغزير والمتميز خلال نحو ثلث قرن يمكن أن يقدم فرصة لدراسة متأنية للغته الشعرية من جوانب عدة ، لكننا نشير هنا إلى الحساسية الخاصة التى ترتبط بها اللغة فى الشعر ذى الهدف الخاص والذى ينشده عادة فى القارئ العام ، كما هى الحالة هنا ، ومدى تأثير الهدف على لغة القصيدة . إن الشاعر هنا لا يخفى هذا الهدف وتلك العلاقة :

قصائدنا بلا لون ، بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلي بيت

وإن لم يفهم « البسطا » معانيهـــــــا

---

(١) ص ٥٣٥ من ديوان محمود درويش ، الطبعة الثانية عشرة دار العودة ببيروت سنة ١٩٨٧ ، ويمكن الرجوع إلى الديوان نفسه فى الاقتباسات التى أشرنا إليها حول اللون الأخضر صفحات: ٤١ ، ٢٥٩ ، ٤٠٠ ، ٥٦٢ ، ٦٣٢ ، ٦٣٥ ، وبالنسبة للاقتباسات حول اللون الأزرق إلى صفحات : ٢٥٨ ، ٥٣٥ ، ٦٥١ ، ٦٥٣ ، وكذلك إلى قصيدة « الجسر » ص ٣٥٢ .

فأولى أن نذريها .. ونخلد نحن للصمـت

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحالمة الرومانسية ويعلن للشعراء أنه قد قتل القمر الذى كانوا يعبدونه :

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة

أنا قاتل القمر الذى كنتم عبيــــــــده

وتتردد هذه النغمة فى قصائده « لوركا » وعن « الشاعر العربى » وفى ثنايا صور كثيرة من الديوان ، وهى تترك دون شك أثراً ملموساً على المستوى اللغوى أو المستويات اللغوية المتعددة فى إنتاج محمود درويش ، والتى تتردد بين البساطة الموغلة والتعقيد المضنى ، بين الكثافة الشعرية والاقتراب من السرد النثرى ، بين العمق الإيحائى والتفلسف المجرد بين حافة الخطابية ورهافة اللون ودقة التصوير ، بين جدة اللقطة المثارة واجترار الأطروحة المعادة ، بين اكتشاف منابع ثرة للإيقاع اللغوى حتى التراث الشعبى ونقلها دافئة إلى مناخ القصيدة وبين التذبذب قريباً من الفقرة المغالية فى أحيان قليلة . لكن نبادر فنقول إنه من خلال هذا كله نحت وسائله وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية ، وترك فى مجال حركة الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعاً من خامات ليس من الضرورى أن تكون كلها تماثيل جيدة ؛ فهنالك القدر الكافى من التماثيل المحكمة التى خلفها – وما زال يبدعها – هذا الإزميل الشعرى .

وهناك هذا الاهتداء التدريجى على سلم الخطاب ، إلى تخليص شعر الحرية من الخطابية الصارخة ، إلى النغمة الهادئة ، التى تصل إلى السخرية وإلى استخدام « اللغة المقلوبة » التى تعكس لغة المغتصب القاهر ضده ، وهى

تلك اللغة التى يجيدها كبار شعراء الحرية مثل إيمى سيزر وكاتب ياسين[1] وغيرهما ، فتشكل اللغة الشعرية عنده فى هذه الحالة نمطاً راقياً مؤثراً صالحاً لأن يتجاوز تخوم اللغة ذاتها مع الحفاظ على قوة دفعها . « فى قصيدة الأرض »[2] تتعاقب صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعرى غير المباشر عليها ، وترد فى اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمغنى :

مساء صغير على قرية مهملـــــــــــة

وعينان نائمتان .. أعود ثلاثين عامـــــــاً

وخمس حروب

وأشهد أن الزمان يخبئ لى سنبلـــــــــة

يغنى المغنى عن النار والغربـــــــــاء

وكان المساء مساء ، وكان المغنى يغنـــــى

ويستجوبونه : لماذا تغنى ؟ يرد عليهـــــم :

لأنى أغنى

وقد فتشوا صدره فلم يجدوا غير قلبـــــه

وقد فتشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبـــــه

وقد فتشوا صوته فلم يجدوا غير حزنـــــه

وقد فتشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنـــــه

وقد فتشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم فى القيود

---

(١) أنظر : (1) Voir . Georges Jean La poesie Op . cit p . 148 .

(٢) ديوان محمود درويش ص ٦١٨ .

وفي القصيدة نفسها تأتى دفقة أخرى على لسان « الأرض » تنتمى إلى النمط نفسه من « اللغة المقلوبة » :

أنا الأرض ، يا أيها الذاهبون إلي حبة القمح

فى مهدهـــــــــــــــــا

أحرقوا جســـــــــــــــدى

أيها الذاهبـــــــوا إلى جبـــل النار

مــــــروا علــــــى جســــــدى

أيها الذاهبـــون إلى صخرة القـــدس

مــــــروا علــــــى جســــــدى

أيها العابرون على جسدى .. لن تمـــروا

أنا الأرض فى جسد .. لن تمـــــروا

أنا الأرض ، يا أيها العابرون على الأرض

فى صحوها

لن تمـــروا .. لن تمـــروا .. لن تمـــروا ..

فاللغة هنا تغمس قلمها فى مداد الخصم ، وتسلم له ، وتستدرج به ، ويتم الغليان والانقلاب من داخلها فى هدوء ، لكنها أيضاً لغة ربما تحمل كثيراً من الخصائص التى أشرنا إليها فى الصراع بين الأهداف المتداخلة فى البناء الفنى .

على هذا النحو تتجسد ظاهرة الحرية تجسيداً فنياً فى شعر محمود

درويش لا باعتبارها قضية سياسية ، ولا مطلباً جماهيرياً ، ولا رغبة آنية ، ولا فورة حماسية ، ولكن باعتبارها ضرورة إنسانية يؤدى غيابها إلى فجوة فى مسيرة الدماء واختلال فى حركة الحياة وتوازنها وهو اختلال لا يواجه بالصراخ والنواح والوعيد ، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع الوهن والصلابة فى الاتصال مع المكان والزمان والكون فى سرها العميق ، وربطها بفتات الحياة فى دبيبها اليومى بوسائل الفن الراقية ، وهو طريق الشعر الجيد فى آداب الأرض كلها .

الجذوروالثمار

دراسة فى تشكيل الصورة

فى شعر « أبو سنة »

الجذور والثمار
دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر « أبو سنة »

رغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التى يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الفنى ، فإن « الصورة » تظل النواة الرئيسية لهذا العالم ، وتحمل خليتُها ، مهما كانت دقتها ، الخصائص الرئيسية الكبرى القابلة للتوهج أو الانطفاء للنمو أو الضمور لقابلية الأطراف للتشابك المحكم مع الخلايا المجاورة ، أو لوهن العلاقات وتراخى خيوط النسيج ، وينعكس كل ذلك بالضرورة ، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى ، على مناخ العالم الشعرى الذى تلج بنا القصيدة داخله ، إحساسا بالتفرد أو التشابه أو الابتذال ، ويتبدى من خلال ذلك ملامح « طاقة » الشاعر الحقيقية ، وقدرته « على الخلق » المصغر ، من خلال ملكة التصور استقبالا ومن خلال « الصورة » إرسالا .

وعندما يجرى الحديث عن الفنان و« الخلق المصغر » من خلال الصورة فإن عبارات علم الأسلوب چورچ بوڤون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ما تزال صالحة للاقتباس ، يقول هذا العالم الفنان ، الذى كان عالما من علماء النبات وأديبا فرنسيا بارزاً فى القرن الثامن عشر : « إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئاً من العدم ، وهى لن تنجح إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل ، ومعارف الروح الإنسانية هى بذور نتاجها ، لكن الروح لو حاكت الطبيعة فى خطواتها وطريقة عملها ، لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا ، لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها ، وصاغت منها كلا واحدا ، ونظاما واحدا ، إذن لشادت فوق أسس وطيدة معالم خالدة »

وهذه الروح الكلاسيكية المطمئنة فى علاقة الفنان بالطبيعة ، كما تعكسها عبارات بوفون ، هبت عليها عواصف شديدة خلال القرن التاسع عشر ، فتوقف الشعر فى فترات عن مهمة ، « الرصد » وتحول إلى مهمة « النقد » ، وتحول فى مراحل أخرى عن شعور التأمل الرومانسى ، إلى شعور « التمرد » ومحاولة المسخ والتغير ، وتدمير العلاقات المألوفة والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين « مفردات » الواقع أو ترك هذه المفردت ، تسبح فى سديم من عدم الترابط ، لتكون قابلة لصور لا نهائية من التشكل ، بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم .

إن رصدا العلاقة بين « الواقع » و« الصورة الشعرية » يمكن أن يشكل من بعض الزوايا رصدً لتاريخ المذاهب الأدبية الكبرى ، من خلال طريقة محاكاة الصورة للواقع ، وما جرى حول فلسفة هذه المحاكاة من نقاش أمتد من أفلاطون وأرسطو إلى الدادية و السريالية مرورا بالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والبرناسية والطبيعية وغيرها من المذاهب الأدبية التى ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على نحو خاص . والتى شكلت خلاصةُ كثير من روافدها ، نهرا كبير أصبح مناحا للشعر المعاصر أن يمتاح منه ، وإن تعددت مذاقات الثمار التى تسقى بماء واحد تبعا لعوامل أخرى كثيرة تشكل العالم الشعرى المتميز لكل شاعر حقيقى على حدة .

ونود فى هذه الدراسة أن تستشف بعض ملامح عالم الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، من خلال قراءة فى ديوانيه الآخيرين ، « رماد الأسئلة الخضراء » الذى صدر سنة ١٩٩٠ ، و« رقصات نيلية » الذى صدر سنة ١٩٩٣ ، ومن خلال محاولة تتبع أنماط العلاقة بين « الواقع » و« العالم

الشعرى » والطرق المباشرة أو المتعرجة أو الملتفة التي تسلكها الصورة وهى تتشكل بين يدى الشاعر ، فتبدو وقد مدت خيطاً رقيقاً ينتمى أحد طرفيه إلى واقع مألوف ، وينتمى الطرف الثانى إلى عالم لا يماثل الواقع الأول ، ولكنه أيضا لا يقطع الصلة به ، وقد تكون هذه العلاقة ، أشبه بالشرايين أو الألياف الدقيقة التى تمتد فى جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فتربط بين تربة نعرف مكونات عناصرها من تراب وماء ، وأغصان تتدلى منها ثمار لا تنتمى إلى مذاق هذه المكونات ، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة ، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عدمها ، حلاوة الثمار أو تقل أو تنعدم ، إن تشكيل الصورة الشعرية يمر أيضاً برحلة خفية مماثلة بين الجذور والثمار يتاح لها من خلالها أن يشكل التراب فى مذاق فاكهة ناضجة قد تكون حلوة أو مرة مثيرة للبهجة أو الألم أو التقزز أو اللامبالاة أو اللامعنى دون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها

فى مطلع قصيدة تحمل عنوان « خريفية » تتتابع هذه الصور المتجهة من الجذر إلى الغصن ، من الواقع إلى العالم الشعرى :

بقايا طـــــواويس فى الأفــــــق

هذى سماءٌ تزين أركانهــــــــــا

بالدموع التى تتساقــــــــــط

فى لحظــــــــــــات الغروب

وهـــــــــذا سحاب تمـــــــزق

فوق نواصـــــــــــى الجبال

على هيئة الطير يسعـــــــــى

سحاب على هيئـــــة الكائنات

التى تتعـــــــــــــارك

فهود تنازل أندادهـــــــــــا

والغزال الذى فر من موتـــــــه

الفناء

يتراقص بين شباك الغناء الجديب

إن شباك اللوحة الخريفية تأخذ مفرداتها الأولى من عالم الواقع « الطواويس والسماء ، والدموع ، السحاب ، والجبال ، والطير ، الفهود ، الغزال » ولكن هذا الواقع سرعان ما يتحول إلى مجرد مداد يُغْمس فيه القلم أو « مفردات » تُقدم متحررة من علاقاتها السابقة ، وأولها علاقة « المكان » حيث السماء التى تمثل نقطة العلو فى اللوحة ، يمكن أن تتزين أركانها بالدموع التى تتساقط من العيون التى من شأنها أن تحتل مكانا فى أسفل اللوحة ، ولكن خلخلة الأبعاد مطلوبة لإعطاء مجال لحرية الحركة ، وهذه الحرية تبدو أكثر وضوحاً عندما تتمزق السحب فوق نواصى الجبال ، فتتولد فيها الأشكال التى يخلقها البصر والخيال فى وقت واحد ، والتى تعود بنا إلى الطفولة والشاعرية وعالم الأساطير لكنها تقودنا إلى محور القصيدة ، ناسجة من خلال الموقع الذى اكتسبته صورا جديدة ، ليس من الضرورى أن ترتبط بعالم الواقع الذى تحررت منه وحلقت بنا فوقه :

لماذا الأسى فـــى خريف المغيـــــــــب ؟

يبعثر هــــذى العيــــون الخفيـــــــــة

خلف السنين التى أكلتهـــا الطحالـــــب

خلف الليالى التى هرولت فى الجراح التى لا تطيب

إن معطيات الطفولة والأساطير ، كانت تكتسب براءتها من تنظيم العلاقة تنظيما يسمح للأقوياء بأن يتصارعوا دون أن يمس شررهم أجساد الضعفاء ، فالفهود تصارع أندادها ، والغزال يفر من موته ، كل فى دائرة مستقلة ، وإن كانت الدوائر متقاربة ، وجزء من أسى الخريف وقسوته يكمن فى تداخل الدوائر التى حماها خيال الطفولة :

لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟

يبلل صوت الأغانى القديمـــــة

بالأوجـــــــــــــه الغايرة

تفر الغزالـــــــــــــــة

تسقـــــــط بين مخالــــــب

هذى الفهـــــود التى تتعارك

فــوق السحاب الــــــــــذى

مزقتـــــــه ريـــــاح تسافر

لماذا الأســـــــى

فى خريف المغيب ؟

يفجر فى كل شـئ

ســـــؤالا صبيا

ولكنه لا يجيـــــــب

إن الدائرة تكاد تكتمل هنا من خلال وصول القصيدة ، عبر التلاعب

بعلاقات المكان ، والأشياء ، والتحرك فى إطار زمانى ثابت هو الخريف ، تصل من خلال هذا كله إلى المواجهة بين الواقع المتجهم و« السؤال » الذى يظل صبيا فى نفس الشاعر يتجدد ، مع الدورة الزمانية الخالدة .

* * *

إن موقع العين الراصدة من المشهد المرصود ، تتحدد على أساس منه الزاوية التى يلقى عليها الضوء ، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها ، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد فى إطار الحجم الطبيعى ، وقد يزداد البعد فتنخفى التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح المشهد العام ، أو تبقى « الظلال » بدلالاتها المتفردة ، وإذا كان علم التصوير الحديث ، فى إطار التقدم العلمى ، قد رصد للكائنات والأشياء الاف الزوايا ، وأطلعنا من ثم على رؤى وحقائق لا نهاية لها ، فإن التصوير الشعرى أيضاً ، يهتدى بوسائلة الخاصة ، إلى رصد الكائنات والأشياء من زوايا متعددة ، تساعد على اكتشاف الطيات المجهولة ، وتغرس الدهشة فى الأشياء التى كستها بلادة الألفة ، وإذا كنا قد رأينا العين الراصدة فى الصورة « الخريفية » التى اقتبسناها الآن ، تتخذ موقعها أسفل اللوحة ، فإننا يمكن أن نرى العين الراصدة فى مشاهد أخرى ، وقد أخذت موقعها فى أعلى اللوحة ، أو فى موقع العلو البعيد الذى تكاد تختفى فيه الملامح ولا يبدو فيها إلا حركة الظلال أو « السلويت » كما تعرفه فنون الرسم الحديثة .

إن قصيدة « عاشقان » فى ديوان « رماد الأسئلة الخضراء » لمحمد إبرهيم أبو سنة ، يمكن أن يتحقق فيها هذا النهج التصويرى فى رصد الظلال ، حيث يساعد الايقاع السريع لتفعيلة بحر الرجز « متفعلن » إلى

جانب تجاور الجمل والكلمات دون الاستعانة بأدوات « الوصل » غالباً ، يساعد هذا كله على تدحرج الكلمات والصور ، فتبدو العين والأذن لاهثة وراءها ، تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة :

تقابلا فابتسما ... تكلما واحتدما ، تعانقا .. تماوجا

وارتطما .. تفجرا .. هوى ... ريحا دما ، تناغما كأنما

هما .. لحنان صاعدان للسما ، وحلقا .. نجمين أزرقين

طائرين أخضرين ، مثلما ، تفتحا .. تداخلا .. كغيمتين

تنجبان برعماً

إن سرعة اللقطات هنا يمكن أن تُحَسّ لو قارناها بصياغة شعرية أخرى لموقف مشابه ، وهى صياغة كان تعد منذ عقود قليلة تجسيدا للسرعة والإيجاز ، متمثله فى قول شوقى :

نظرة فابتسامه فسلام	فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء	أو فراق يكون منه الداء

حيث يؤدى حرف العطف دوره فى رسم تخوم لكل حدث على حدة ، حتى وإن أفاد « الترتيب والتعقيب » ، وحيث تظل أجزاء الحركة أرضية مطمئنة ، على حين أن الحركة السريعة المتداخلة عند « أبو سنة » يلحق بها لون من التصعيد فتظهر النجوم والغيوم والطيور والسماء فى إطار مكانى واحد مع الأرض ، وتختفى من ثم كل التفاصيل المتأنية ، وتسعى القصيدة من وراء الهرولة على التفاصيل إلى هدف آخر ، يكمن فى التأكيد على أن هذا المشهد

ليس الاجزاء من اللوحة ، وتأتى مشاهد أخرى لتكتمل بها الدائرة :

تصادما ، تسابقا إلى الذبول والظما ، تململًا ، تنافرا .. هماهما
توقفا هناك فى المدى ، وأطفأ الربيع فى عينيهما ، تجمـــدا ،
تجسدا ، فى الليل حلما معتما ، تباعدا .. تراشقا ، تكسر القنديل
فى خديهما .. وغاب بحر أزرق فى ليله ، أب النهار مظلمـــا
تباعدا وانبهما ، وانقشعا ، لاشئ يبدو منهما .. همـــاهمـــا
سحابتان فى السمان ، قد مرتا ، لم يبق من بعدهما ، شئ سوى
دمعهما .. يسـح فى المـدى .. هـوى ..ريحـا .. دمـــا ...

إن ابتعاد العين الراصدة عن المشهد المرصود جعل المدى يتسع اتساعا مكانيا بينا ، اختفت خلاله الملامح الدقيقة وحلت محلها الخطوط والظلال ، واختفت العقبات الفاصلة ، فتداخل العاشقان مع النجم والغيم والقنديل والبحر واتسع المدى ، ولقد ولّد هذا الاتساع المكانى ، اتساعا زمانيا موازيا ، فلم تتوقف اللوحة عند لحظة عشق ينتعش لها القلب ، أو لحظة صدام أو فراق تنفطر لها النفس ، وإنما رسمت دائرة زمانية تكاد تتلامس فيها لحظة البداية والنهاية ، كما رسمت من قبل دائرة مكانية ، تكاد ، تتلامس فيها قبة السماء بتراب الأرض ، وتلك واحدة من الإمكانيات التى يتيحها التصوير الشعرى حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين المشهد المرصود .

إذا كان التأمل فى وسائل « التصوير الشعرى » عند ابو سنة ، قد كشف

بعض إمكانيات الشاعر المعاصر ، فى توظيف عناصر الواقع لبناء عالمه الشعرى ، فإن هناك إمكانيات أخرى كثيرة ، من بينها ما يمكن أن يسمى بطريقة « المشاهد المتجاورة » أو « الخلايا المتجاورة » ، وهى تعتمد على فكرة الربط الإيحائى غير المباشر بين عناصر فى الواقع يختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاورة فى عالمه الشعرى ، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهودة ، ولقد عرف الشعر العربى منذ فترات طويلة اللجوء إلى هذه الطريقة ، وإن كانت أقل شيوعا من طريقة الربط التشبيهى المباشر ، أو الاستعارى الذى تندمج فى إطاره العناصر ، وربما يقرأ المرء فى شواهد النحاة القدماء قول الشاعر :

أتانى أنهم مزقون عرضى   جحاش الكرملين لها فديد

فلا يجد إلا لمحة مشاهدة على الربط غير المباشر من خلال وسيلة المشاهد المتجاورة ، فأولئك الذين يمزقون عرضه بالحديث عنه فى جانب من المشهد ، والنهيق العالى لجحاش الكرملين فى جانب آخر ، دون أن يربط الشاعر بين المشهدين ربطا كان يمكن أن يرضى حاجة البلاغيين القدماء إلى البحث عن قاعدة مطردة للربط بين عناصر الواقع ، سلمت لهم فى التشبيه والاستعارة ، ولم تسلم لهم فى مثل هذا اللون مع طرافته وفنيته ، فلم يحظ بمعالجة فى البلاغة القديمة وأظن أنه لم يحظ كذلك بعناية كافة فى البلاغة الحديثة .

ولاشك أن الشعر الحديث ازداد جنوحا إلى هذه الوسيلة الفنية من خلال التأثير بفنون التصوير الحديث ، وخاصة التصوير المتحرك « السينمائى أو التلفزيونى » ، حيث يتم التأثير فى الرأى والوجدان معا ، من خلال فكرة

المشاهد المتجاورة ، وما يتولد عنها من إيحاءات يخطط لها سلفا ، وتتزاوج فيها الكلمة مع الصورة ، أو الصورة مع الصورة الأخرى تزاوجا مؤثرا ، وليس فن الإعلان التجارى فى الصور المتحركة إلا تجسيدا للتكثيف المقطر والزائف فى كثير من الأحيان ، للتأثير من خلال فكرة المشاهد المتجاورة ، وليست وسائل التصوير واختيار المشاهد فى الدعاية السياسية ، والدعاية المضادة إلا وجها آخر من أوجه هذه الفكرة ، أما الحمائم التى تطير مع كلمات القصيدة التى تُبث فى الأجهزة المرئية وشلالات المياه الرقراقة ، وعيون الحسان التى تظهر وتختفى ، فليست جميعها إلا محاولة لتهيئة المناخ الملائم من خلال وسائل تنتمى إلى نفس الإطار .

ان الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية ، فقد يلجأ إلى الرصد السريع للقطات المتجاورة ، وقد يلجأ إلى « التعميق الرأسى » لكل لقطة مُشكلا منها خلية نامية ، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقا رأسيا ، تاركا لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماسّ أو التعانق أو التوازى لتتولد من خلال ذلك كله فى نفس القارئ عشرات الإيحاءات الواردة ، وإلى الطراز الأول تنتمى قصيدة : « غانية فى مقهى » من ديوان « رقصات نيلية » حيث تتجاور المشاهد فى مطلع القصيدة على النحو التالى :

قنـــــــــديل مطفـــــــأ

ذكرى امرأة غائبـــــــــة

كأس فارغـــة .. وسحـــــاب

رجل فى زاوية معتمـــــه وكتاب

جلس يهيئ تاريخا .. للنهر الراكد

يطلع من أجنحة الليل ويهـــوى

فى عينيــة .. قمر كـــــذاب

ليل يعتنـــــق نهـــــارا

وفضاء مكتـــظ بدمــــوع

سفن تجرى .. لا تدرى وجهتهـا

سمك يتعفن فى أقفاص النجوى

إن عناصر الاحباط التى تحيط برمز الذى يحاول أن يكتب تاريخ النهر الراكد تتشكل من الظلمة والفراغ والركود والعفن وفقدان الهدف ، ومن ثم فإن حصادها قد يبدو غير ذى معنى ، وفى أفضل أحواله يبدو غريبا :

« تتعالى صيحـــــات الأغــــــراب

ماهذا الشفق المذبــوح ، على هيئـــة طير

تتدلى منه عناقيد الحزن ، تلوح وجوه لا نعرفها

غرف باكيـــة مـــن خلـــف الأبواب » .

إن المشاهد المتجاورة التى بدأ تجاورها من خلال صور أليفة ، جنح بها الإحباط إلى مناخ الصورة الغريبة ، وسوف ينتهى بها إلى مناخ الصور الأكثر غرابة .

« يخلو المقهى ، إلا من بعض الأوجه تعبر فوق مراياه لتفنى فـــى الطرق

« الطينية » ومُضىّ شعاع ، لاح وراح وراء الأحباب يتثاءب قمر يتهادى ، لا يعرف وجهته يتداعى نهر يصحو ، وسماء تتأمل فى عينين كواكبها ، صلصلة الأجراس الراهنة تدق ليوقظ بعض زهور نائمة فى وجه محتضر خلاب »

إن الدائرة وهى تحاول أن تكتمل ، تجعل النهر يصحو وتدق الأجراس لكى توقظ بعض الزهور النائمة فى الوجه « المحتضر الخلاب » وهو وصف ثنائى يحاول أن يجسد قطبى الدائرة : « الاحباط - والأمل » ولكن نزعة التفاؤل التى شاعت فجأة فى المقطع الأخير ، ربما لا تجد سندا قويا لها فى النمو التدريجى الذى شاع فى تجاور المشاهد خلال المقاطع السابقة .

* * *

« المشاهد المتجاورة » تقود أحيانا إلى « الخلايا المتجاورة » كما أشرنا ، وفى هذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساس ما ، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه ، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة ، وإلى استمرار تراكم الأحاسيس المتشابهة ، وأمام الشاعر عندما ينسج على هذه الوسيلة الفنية ، فرصة المرواغة والمناورة من خلال التركيز عل نقاط المفارقة والتشابة ، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لغوية يتسع معها مدى القصيدة ، كما يمكن أن تلمح ذلك كله فى قصيدة « رقصات نيلية » التى يحمل الديوان عنوانها والتى شكلها الشاعر من خمسة مقاطع رقمية (تصدر كلٌ مقطع منها رقم مسلسل) طرح الشاعر فى المقطع الأول منها رموز النيل من خلال ثلاث خلايا ، الحب - الحياة - البهجة :

« ممعن فى صباه الجميل ، ذلك النيل

يقبل منفعلا رافضا ، ليمارس أهواءه

فى حنايا الحقول

يشتهى لمسة الجذر فى القاع

فتنهض كل الغصون على ساقها

عاريات على صدره تستطيل

هل هو الحب فى لهوه .. يتدلل فى رقصه

ويباغت أعضاءنا بالذهول ؟ »

إن رمز النيل العاشق للصبايا يمتد فى الوجدان الأسطورى إلى فكرة « عروس النيل » التى كانت الأساطير تزعم أن النيل لن يرضى ويرسل فيضانه إلا إذا أهديت إليه عروس كل عام ، ساعتها ينتشى النيل ويفيض خيره على الضفاف ، ولقد كانت تلك الأسطورة مصدر التأملات شعرية على مدى العصور ، لعل من أشهرها غنائية أحمد شوقى الرقيقة التى رصد فيها الأسطورة من زواية تختلف عنها الزاوية التى عالجها « أبو سنة » فيما بعد ، فقد ركز شوقى على مشاعر « المعشوق » فى جين ركز « ابو سنة » على مشاعر العاشق ، ولنتأمل قليلا فى لوحة شوقى الموازية :

ونجيبه بين الطفولة والصبـــــا عذراء تشربها القلوب وتعلـــــق

كان الزفاف اليك غاية حظهــا والحظ إن بلغ النهاية موبـــق

لاقيت أعراسا ، ولاقت مأتمـا كالشيخ ينعم بالفتاة وتُزهــــق

فى كل عام درة تلقى بـــــلا ثمن اليك وحرة لاتصـــــــدق

حول تسائل فيه كل نجيبـــــة سبقت إليك متى يحول فتلحـق

والمجد عند الغانيات رغيبـــــةٌ يبغى كما يبغى الجمال ويعشق

ان زوجوك بهن ، فهى عقيـــدةٌ ومن العقائد ما يلب ويحمـــق

زفت إلى ملك الملوك يحثهـــا دين ويدفعها هوى وتشـــوق

ولربما حسدت عليك مكانهـــا ترب تمسح بالعروس وتحـدق

مجلوة فى الفلك يحدو فلكهـــا بالشاطيئين مزغرد ومصفـــق

حتى إذا بلغت مواكبها المـدى وجرى لغايته القضاء الأسبـق

ألقت إليك بنفسها ونفيسهـــا وأتتك شيقة حواها شيـــــق

خلعت عليك حياءها وحياتـــها أأعزمن هذين شئ ينفــــــق

وإذا تناهى الحب واتفق الفدى فالروح فى باب الضحية أليق

إن لوحة شوقى ، على غنائينها الرقراقة ، ظلت محتفظة للشاعر بوقاره ، فلم تبتل أقدامه ولا أطراف ملابسة بماء النيل ، ولكنه ظل فى مأمن على مسافة غير بعيدة من شاطئة ، يرقب المشهد ويسجل مايجرى على السطح ، ولعل ذلك يذكرنا بفكرة الصورة الكلاسيكية المطمئنة التى أشرنا إليها فى بداية هذه الدراسة ، والتى تعطى مجالا للتأمل واستخراج الحكمة ، وأبيات شوقى التى أشرنا إليها ، تتخللها فى الديوان بعض من أبيات الحكمة المستخلصة مثل قوله :

ما أجمل الإيمان لولا ضلـة فى كل دين بالهداية تلصق

وعدم الالتفات إلى العاشق ومشاعره عند شوقى جعل النيل يبدو عنده

شيخاً عجوزا يقتنص فتاة عذراء فينعم هو وتزهق هى ، وابو سنة عندما تقمص النيل العاشق تابع مشاعر الخصب والجمال والنماء المتولدة عن عشقه :

إنه يتسلل منسربا للشغاف

إنه لايخاف

عشقة يتحول أجنحة ، يتبرعم ثم يصير حقولا

بساتين .. نخلا .. مراكب يصدح فيها الغناء

عشقه مصر

هذى طفولته .. ماتزال مرواغة

والعصور التى حدقت فى مراياه .. ترتد مقهورة

والظلام يراقص أحلامه والنجوم بذور

إلى جانب الخلية التى جسدت معنى العشق الصادر عن ذات النيل ، والمتمثل نماء وخصبا ، ومراكب ومرايا ، توجد خلية موازية تجسد الحياة ، وهى ليست مختلفة عن الأولى إلا كما تختلف درجات الألوان التى يتشكل منها الطيف ، ولكنه يلاحظ أن خلية العشق كانت صادرة عن النيل ، على حين أن خلية الحياة ، امتصها أولا ، فهى آتيه إليه ، ثم بثها ثانياً ، فأصبحت صادرة عنه ، ولنتذكر هنا فكرة « الجذور والثمار » » ولحظات التحول والتغير الدقيق وتبدل المذاق ، ثم التشكل الخلاق المدهش ، وهى كلها مراحل تمر بين البذرة والثمرة وتحتفظ الألياف بكثير من أسرارها ، ويدرك المتأمل لدقة الخلق وجمال الصنع بعضا منها ، وقريب منها مايتم فى لحظة الابداع الشعرى من تحولات

تتم بين المادة الطبيعية الأولى (الجذور) ، والمادة الفنية الأخيرة ، الصورة الشعرية أو (الثمار) ، ولنتأمل هنا تحولات أشعة الشمس فى خلية « الحياة » فى قصيدة « رقصات نيلية » :

أنه يمسك الشمس فى جسمه .. موجة من مرايا

وينشرها فى الظلام .. قلوبا تـــــــدق

عيونـــــا تسافـــر للصبـــــح

طيرا يظلـــل بالخفـــق أعماقنـــــا

فتقوم البلاد على دهشة المستحيـــــل

فالمسافة كبيرة بين شعاع الشمس ، التى تستقبلها موجه مرايا النيل ، وصيرورتها الشعرية فى صورة دق القلوب ، وسفر العيون ، وظلال الأجنحة الخافقة ، لكن مناخ الصورة يذوب المسافات ، ويجعلنا لا نستشعر آليات التغير ، وإن كانت كلمة « البلاد » فى ختام الصورة تبدو أقرب إلى مناخ « الجذور » منها إلى مناخ « الثمار » الذى جاءت فى سياقه ، ولو حلت محلها كلمة « الضفاف » أو شئ يماثلها ، لكانت أكثر اتساقا مع مناخ السياق .

إن خلية أخرى يمكن أن تجسد « البهجة » تجاور خليتى العشق والحياة ، وإن لم يكن قد تحقق لها من النمو « ما تحقق لهما :

راقص

لا السيوف على رأسه « أو قفته »

ولا الطين فى قلبه يقعـــــده

يعرف النيل .. مرقى غواياته ... يصعده

إن الخلية الثالثة على قصرها ، حملت بذرة فكرة جديدة ، تساعد على خلق التوازن داخل جسد القصيدة ، وهى فكرة « العوائق » التى تحد من فكرة « التوق » المجسدة فى خلايا العشق والحياة والتى تبلغ أوجها فى خلية البهجة ، لكى ترتد فى لحظة القمة فتتذكر الضد ، كما يقول شوقى فى قصيدة النيل :

« والحظ إن بلغ النهاية موبق »

إن توق النيل إلى عشق الضفاف ، يحد من انطلاقه ، طين فى قاعه يمكن أن « يقعده » وسيوف على رأسه يمكن أن « توقفه » ومع أن المقطع الذى بين أيدينا أتى بالعوائق على سبيل النفى ؛ فلا السيوف أوقفته ، ولا الطين يقعده ، إلا أن رائحة العوائق بدأت تفوح فى القصيدة ، وتشكل جوهر الصراع الخفى ، وتتسلل العوائق إلى تخوم الخلايا ، وتبرز فى شكل تساؤلات:

ما الـــــذى لا ينير ؟

حين يأتـــى المساء

فوق هـــــذى البلاد

ما الذى لايطـــير ؟

حين تقعى الصخور

فوق كل الصـــــدور

غير أن العوائق التى تحد من انطلاقة « التوق » يمكن أن تدخل بهدير النهر إلى دائرة التحدى ، وهى دائرة تولد طاقات جديدة ، فالصخور التى

تعترض مجرى النهر ، قد تحبس بعض مائة إلى حين لكنه حين يستجمع قوته ، يواصل هديره ، وقد تولدت عنه طاقة جديدة :

صولجان الحـــــجر
طالع مـــــن خرير المياه
وغناء القمــــــــــر
ساطع فى ضمير الحياة
عابث يشتهـــــــى
أن يكون طليـــــــقا
حين تهوى القيـــــودْ
على معصميه
فيجعل منها أســـاور
فوق الزنـــــــود

إن هذا التلاقى الفنى لعناصر « التوق » و« العوائق » و« التحدى » من خلال الخلايا المتجاورة ، هو الذى يجعل شعاع الأمل يمتد مرة أخرى من أسطورة « أيزيس » التى يمكنها أن تجمع أجزاء الجسد الميت فتعود إليها الحياة ، من خلال فكرة « الخلايا المتجاورة » التى أيضاً كان على أيزيس أن تحكم وضع كل واحدة منها فى مكانها الملائم ليتدفق فيه معنى الحياة ، كما كان على الشاعر من بعد أن يقوم بنفس الصنيع فى بناء خلايا قصيدته ، ومن هنا فقد جاء المقطع الخامس والأخير فى القصيدة يحمل عنوان : « أغنية كلاسيكية إلى إيزيس » وجعله الشاعر يصاغ أيضاً فى شكل «

كلاسيكى » فجاء مطلعه وكثيرا من أبياته على وزن بحر الخفيف ، وخرجت أبيات قليلة عن مناخ هذه الأيقاع « الكلاسيكى » أو تسامحت فيه قليلا ، ولم يكن هذا فى صالح المقطع الذى كان على الشاعر أن يتحكم فى إيقاعه ، كما تحكم فى كثير من التوازنات خلال بناء القصيدة ، وأن يجعلنا نستسلم لايقاع المطلع الهادى :

يا غصون الصفصاف كفى نحيبا

لا تليق الأحزان بالعشـــــاق

كل هذا اللهيب يرعش فيـــــه

خفقات الضلوع بالأشــــواق

وألا يجعلنا نتمنى ونحن نقرأ البيت الأخير من القصيدة :

فانهضى واحملى الزمان صغـــيرا

آن يا نيل (للفجر) أن يحين طلوع

نتمنى أن يختفى الفجر من الشطر الأخير من القصيدة ، لتستمتع حواسنا بسلاسة الموسيقى ، كما استمتعت بسلاسة البناء ودقته فى أجزاء القصيدة المختلفة ، وفى كثير من قصائد الديوانين الجيدين « رماد الأسئلة الخضراء » و « رقصات نيلية » للشاعر محمد ابراهيم ابو سنة .

ملاحظات

حول تشكيل القصيدة المعاصرة
نماذج من أحمد سويلم

ملاحظات
حول تشكيل القصيدة المعاصرة
نماذج من أحمد سويلم

عندما كتب ابن خلدون فى القرن التاسع الهجرى ، فصلا فى مقدمته عن « أنقسام الكلام الى فنى النظم والنثر » أكتشف أنه رغم مرور ثمانية قرون قبله ، كتبت خلالها مئات المؤلفات البلاغية والعروضية حول الشعر ، لم تتم الاحاطة بعد بالرسوم الشكلية للشعر ، ولم يتم تحديد الفروق الفاصلة بينه وبين النثر ، وكان أن حاول ابن خلدون أن يهتدى إلى تعريف « لم يقف عليه لأحد من المتقدمين » وأن يقف أمام تعريف العروضين للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى فيقول إن حدهم ذلك لايصلح له عندنا ، وأن يقف على نحو خاص مقتربا بصرف النظر عن الوزن ، من سمات فى لغة الشعر يتميز بها عن كثير من سمات فى لغة النثر : « لأن الشعر له أساليب تخصه لاتكون للمنثور ، وكذلك أساليب المنثور لاتكون للشعر ، فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب ، فلا يكون شعرا »[١] .

ولا ندرى بعد أكثر من ستة قرون من طرح ابن خلدون لأسئلته تلك حول الشعر ، ما إذا كنا قد تقدمنا كثيرا فى سبيل الحصول على اجابات مرضية عنها، لقد شفت هذه الأسئلة عن جانب النقص فى الجانب الذى قنعنا به فى معرفة الاجابة عن السؤال : ما الشعر ؟ وما القصيدة ؟ وما نظامها الداخلى ؟

---

(١) انظر مقدمة ابن خلدون ، الفصل الرابع والخمسون ومابعده . تحقيق الدكتور على عبدالواحد وافى - طبعة مجلة البيان العربى .

وما لغتها ؟ وساد انطباع غير دقيق بأن الجانب الموسيقى هو الذى يمكن أن يكون فاصلا فى تحديد أطار الشعر وتحديد مراحله التطورية وجرى الحديث عن مراحل متمايزة فى تاريخ القصيدة العربية من خلال تطور موسيقاها ، فكانت المخمسات والمسمطات والموشحات والشعر المرسل والشعر الحر موضع أهتمام من حيث تشكيلها لفصائل ، يظن أنها تختلف « شعريا » عن فصائل أخرى فى القصيدة .

ومع أن هذا التمايز الموسيقى يمثل جزءا لاشك فيه من ملامح التطور أو الانتقال ، فإن الاهتمام به طغى على الاهتمام بجوانب أخرى ، ربما كانت أكثر دلالة على التحول التدريجى أو الخروج على « المعدل » فى بناء القصيدة ، ومن هذه الجوانب التى جرى الالتفات إلى بعضها سريعا ، ولم يلتفت الى البعض الآخر ، قضايا متصلة بطبيعة « لغة الشعر » وأخرى متصلة بتنظيم أجزاء القول داخل القصيدة ، وخصائص هذا التنظيم فى ذاتها ، ومدى مخالفتها لتنظيم أجزاء القول فى « الخطاب النثرى » .

إن الاقدمين أحسوا بأن التطور فى مثل هذه النقاط ، ربما يكون أشد خطرا من التطور فى جانب الوزن ، ولهذا أقاموا تصورهم لعمود الشعر على أساس من لغته وتنظيم أجزاء القول فى القصيدة ، ولم يقيموه على أساس « الموسيقى » ولم يهتزوا لخروج واحد كأبى العتاهية على بعض قوانين الوزن ، ونسجه شعرا على نمط أنغام الملاحين فى دجله ، وتصريحه بأنه « أكبر من العروض » لم يهتزوا لهذا كله اهتزازهم لخروج واحد كأبى تمام على « عمود الشعر » أى على لغته المألوفة ، ومنطقه ، واقترابه بهذا المنطق هو وجماعة معه من « منطق » النثر ، ولهذا كان رد البحترى « المحافظ » على هذه

الجماعة « المجددة » يتمثل فى رفضه « للمنطق » الجديد :

كلفتــمونا حـــدود منطقكـــم

والشـــعر يغنــى عن صـدقه كـذبه

ولقد جرت محاولات خاطفة للحديث عن هذه اللغة وذلك المنطق من خلال كتابات نقاد مثل ابن قتية والحاتمى والمرزوقى وعبد القاهر وحازم القرطاجنى وغيرهم، ولكنها ظلت فى مجملها محاولات محدودة ، ولم يقل لنا الأقدمون فى إطار تنظيم أجزاء القول بين الخطاب الشعرى والخطاب النثرى ، ما الذى يفرق بين هيكل بناء « رسالة » للجاحظ ، أو « مقابسة » لابى حيان ، أو « مقامة » لبديع الزمان ، أو « زبرجدة » لابن عبد ربه ، أو « منهج » لحازم القرطاجنى أو « فصل » لقدامة أو « قصيدة » للبحترى .

إن الوزن ليس هو الفاصل الوحيد بين الشعر والنثر هنا ، فضلا عن أنه لايشكل فاصلا على الإطلاق بين الأنواع النثرية المختلفة ، ولكن هناك فواصل تتصل بهيكل بناء الخطاب ، ونمط اللغة الملائم فى كل نوع أدبي ، ولقد أشار ابن خلدون نفسه إلى الخلط الذى يحدث بين أساليب الشعر وأساليب النثر عند بعض كتاب عصره ، وخاصة المشارقة ، فيقول : [1] « وأعلم أن لكل واحل من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ، لاتصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه .. وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه فى المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم السبب بين يدى الأغراض ، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنونه ولم يفترقا إلا فى الوزن .. وما حمل

(١) المرجع السابق ص ٥٢٣ .

عليه أهل العصر إلا استيلاء العجمة على السنتهم ، وقصورهم لذلك عن اعطاء الكلام حقه فى مطابقته لمقتضى الحال » .

وإذا كان ابن خلدون يلاحظ أن النثر يستخدم منطق الشعر فى عصره ، فإننا يمكن أن نلاحظ العكس الأن ، فالشعر هو الذى يستخدم منطق النثر أو على الأقل ، يتداخل المنطقان ، ويتضح ذلك على نحو خاص فى الشكل الكتابى للقصيدة المعاصرة .

وربما ينبغى أن نلاحظ قبل أن نحاول الخوض فى تفاصيل هذه القضية ، أن العصر الحديث ، بالقياس إلى العصور المتوسطة والقديمة ، قد شهد تطورا انتقل بالقصيدة من فن سماعى إلى فن مقروء ، وانتقل بالشاعر من ثم ، من شارع المجلس إلى شاعر المطبعة ، ولعل ذلك التطور الذى بدأ فى القرن التاسع عشر ، لم تبدأ نتائجه فى الظهور إلا فى الربع الثانى من القرون العشرين ، لم تتطور على نحو واسع إلا فى النصف الثانى منه ، بحيث لم يعد السؤال فقط يثار حول هيكل الخطاب الشعرى والفرق بينه وبين هيكل « الخطاب النثرى » وانما أصبح يثار أيضا حول الفرق بين هيكل القصيدة الشعرية قبل أن يحدث هذا التطور « المطبعى » وتظهر آثاره ، وهيكلها بعد أن حدث ، أو فى الفترة التى مرت بين حدوثه وظهور نتائجه الأولى ، وسوف نحاول إثارة هذه القضية فى القصيدة المعاصرة من خلال قراءتنا لثمانية دواوين صدرت للشاعر أحمد سويلم بين عامى ١٩٦٧ - ١٩٨٧ ، ومثلت خلاصة نشاطه الشعرى الذى بدأ منذ أوائل الستينيات وضمها مجلد « الأعمال الشعرية » الذى صدر له عن هيئة الكتاب ١٩٩٢ .

ولقد بقيت كلمة القصيدة مسمى لوحدة الخطاب الشعرى قبل عصر

المطبعة وبعده ، وإن كان الخطاب النثرى قد بدأ ينزع لاستخدام المصطلح على وحداته التى تستخدم منطق الشعر أو لغته ، والنقاش حول طبيعة هذا الاستخدام فى النثر ليس موضعه هنا ، لكن هذا المسمى للوحدات الشعرية الصغيرة ، يحتاج إلى مسمى آخر يميز كل وحدة عن غيرها ، حتى يجتمع فى نتاج الشاعر الواحد عدد من القصائد ، فيلجأ هو أورواته إلى التمييز فيما بينها ، ولقد كان هذا التمييز يتم قديما من خلال ذكر ملخص لموضوع القصيدة ، أو إشارة إلى قافيتها المميزة ، ومن السهل أن تقرأ فى ديوان كديوان المتنبى » إشارات » موجزة أو متوسطة أو مطولة لتمييز القصائد مثل قول جامع الديوان : « وقال فى صباه » أو « وورد على أبى الطيب كتاب من جدته لأمه تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق ولم يمكنه دخول الكوفة على حالته تلك ، فانحدر إلى بغداد ، وكانت جدته قد يئست منه ، فكتب إليا كتابا يسألها المسير إليه فقبلت كتابه ، وحمت لوقتها سرورا به وغلب ، الفرح على قلبها فقتلها ، فقال يرثيها » والنهج الذى اتبع فى الإشارات المميزة للقصائد فى ديوان قديم كديوان المتنبى ، لايختلف عنه النهج الذى اتبع فى ديوان كديوان البارودى مثلا ، حيث نجد القصائد أيضا تميزها مثل هذه الإشارات : « وقال فى الغزل » و » قال يروض القول فى بعض الأساليب » و « قال على طريقة العرب » و « قال بعد عودته من سرنديب » و « قال يذكر مقامة فى سيلان ويتشوق إلى الأهل والخلان » و « قال وهو فى حلوان وقد أقام بها مدة لملازمة الحمامات » و « وقال بعد عودته من سرنديب يمدح الخديو حلمى الثانى ويشكره على استدعائه إليه ، وحسن اقباله عليه فى أثناء محادثته » معه وطريقة « الإشارة » إلى القصائد فى ديوان البارودى لاتختلف عن مثيلتها فى ديوان المتنبى ، إلا باختلاف

المناسبات ، غير أن الأمر سيختلف اختلافا واضحا مع ديوان شوقى حيث ستظهر فكرة « العنوان » للإشارة إلى القصيدة وحدة الخطاب الشعرى ، وسوف نجد العنوان يتشكل من جمل قصيرة تامة أو غير تامة ، مثل « صدى الحرب » ، » ولد الهدى » ، « الله والعلم » ، « أيها العمال » ، « نجاة » ، « مصر تجدد مجدها » ، « كبار الحوادث فى وادى النيل » ، « أبو الهول » ، » رحالة الشرق » ، « نكبة بيروت » ، « ذكرى دنشواى » ، « دار العلوم » وهذا النهج فى الإشارة إلى القصيدة هو الذى ستسير عليه القصيدة المطبوعة حتى اليوم ، مع تطورات تحدث أحيانا فى طريقة تكوين الجملة بين النقص والتمام ، أو الإفادة أو عدمها ، ومع جنوح أحيانا إلى طول الجملة كما يأتى فى عناوين أحمد سويلم أحيانا مثل : « عن الطاعون والمدينة ذات الأبواب المتعددة » أو « تجولات تابع سليمان الحكيم فى الليالى القمرية » و « فصول مطوية من حياة العاشق الذى باح أخيرا » وقد يأتى العنوان على العكس أقصر من المعدل مثل « أ . ب » وفيما عدا ذلك يظل العنوان دائرا فى اطار المعدل المألوف .

غير أن فكرة العنوان ، إذا اعدنا إلى متابعة تطورها ، قد اتسع مجال استخدامها بعد شوقى ، فاتسعت فكرة استخدامها من الإشارة إلى القصيدة ، وحدة الخطاب الشعرى الصغرى ، إلى « الديوان » ملتقى مجموعة من الوحدات ، ولم يعد الديوان ، فى غالب الأحايين يحمل أسم الشاعر فقط.. (ديوان البحترى ، ديوان المتبنى ، وديوان حافظ .. الخ) أو صفة مشتقة من اسم الشاعر مثل « الشوقيات » وانما أصبح للديوان عنوان مستقل ، وتلك طريقة فى الإشارة ، لعل التراث لم يعرفها إلا فى حالات قليلة مثل ديوان « سقط الزند » لأبى العلاء ، أو عناوين الدواوين الجماعية مثل « المفضليات »

للضبى لكن الديوان الحديث يميل إلى الإشارة اللغوية من خلال العنوان الموحى ، وهذا العنوان ، قد يكون عنوان أحدى قصائد الديوان ، كما اختار أحمد سويلم فى سبعة دواوين هى « الطريق والقلب الحائر » و« البحث عن الدائرة المجهولة » و« الليل وذاكرة الأرق » و« الخروج إلى النهر » و« السفر والأوسمة » و« العطش الأكبر » و« الشوق فى مدائن العشق » وتخلى عن هذا التقليد فى ديوان واحد هو : « الهجرة من الجهات الأربع » ومع أن دلالة العناوين فى هذه الحالة يمكن تلمسها فى القصائد التى نبعت منها ، فإن تجميع العناوين فى « الأعمال الشعرية » الكاملة ، يمكن أن يجمع خيوطا من الضوء ، تساعد فى اعطاء مؤشرات على الشواغل الكبرى لعالم شعرى معين ، إن سبعة من العناوين الثمانية لدواوين أحمد سويلم ترد فيها إشارات إلى المكان أو الزمان ، ويبقى العنوان الثامن وهو « العطش الأكبر » وحده خاليا من هذه الإشارة والإشارات المكانية وهى الغالبة ، تمثل غلبة الحيرة ، سواء فى اسمها الصريح « الطريق والقلب الحائر » أو فى التشعب المكانى المحير « الهجرة من الجهات الأربع » و« البحث عن الدائرة المجهولة » وإذا كان عنوان « الخروج إلى النهر » يبدو عنوانا مكانيا محايدا ، فإن الحيرة تتولد من خلال مقابلته بالعنوان المحايد فى المجموعة وهو « العطش الأكبر » حيث يبدو خلال المقابلة وكأن الظمأ يزداد فى عالم الشاعر رغم اختراق النهر له ، ويتولد نفس الاحساس كذلك من التقابل بين « السفر والأوسمة » و« الشوق فى مدائن العشق » حيث يتعاقب الحياد والحيرة أما العنوان الزمانى الوحيد « الليل وذاكرة الأرق » فليس أقل دلالة على الحيرة ، ويكفى أن يلتقى الليل والقلق ليتولد عنهما الكثير .

* * *

إذا كان اللجوء إلى العنوان على مستوى القصيدة والديوان قد شكل سمة فارقة بين القصيدة الحديثة والمعاصرة من ناحية ، والقصيدة القديمة من ناحية أخرى ، فإن العنوان قد تسرب إلى مقاطع داخل القصيدة المعاصرة ليشكل بهذا فارقا بينها وبين القصيدة الحديثة ، وليؤكد اتساع الهوة مع القصيدة القديمة التى لم تعرف نمطى العنوان الحديث والمعاصر ، ومع أن القصيدة القديمة كانت تعرف اختلاف الأغراض ، داخل القصيدة الواحدة ، فقد كان النقاد يوصون الشعراء بطرائق تتبع فى حسن التخلص من غرض والانتقال إلى غرض آخر ، ولم يكن من بين هذه الطرائق بالطبع وضع عناوين للأغراض المختلفة ، وسارت القصيدة الحديثة فى مجملها على هذا النظام القديم ، سواء عند من كانوا يؤمنون بتعدد الأغراض أو يتحدثون عن الوحدة الموضوعية ، فقد كانت قصائدهم ، تخلو من الاشارات الداخلية إلى انتقال الشاعر من فكرة إلى فكرة ، أو من « فقرة » إلى فقرة أو من مرحلة من مراحل القصيدة إلى مرحلة تالية لها ، ولعلهم كانوا يرون أن فكرة الفقرة أو الفكرة أقرب إلى روح السرد العلمى النثرى الذى تبغى منه « الفائدة » منه إلى روح الشعر الباحث عن « المتعة » ولعله من أجل هذا كانت تأتى العناوين الداخلية فى بعض القصائد الشعرية الطويلة التى تحمل طابع السرد الملحمى ، كما حدث فى قصيدة شوقى « صدى الحرب » والتى تؤرخ للوقائع العثمانية اليونانية ، وتلجأ من ثم إلى عناوين داخلية مثل : الجلوس الأسعد ، حلم عظيم وبطش أعظم ، معجزات الجنود على الحدود ، زينب بنى عثمان ، الحالة فى بحر الروم ، منعة السواحل العثمانية ، الحاج عبد الأزل باشا ، أحلام اليونان .. الخ غير أن القصيدة الحديثة ، توسعت كثيرا فى اللجوء إلى فكرة الإشارات الدالة على التقسيمات الداخلية للقصيدة ، والأعمال الشعرية

لأحمد سويلم والتى تغطى نشاطه فى نحو ثلاثة عقود ، تقدم لنا نماذج كثير لهذه القضية ، بل ويمكن أن نرصد من خلال تشكيلات القصائد هنا أربعة أنماط مختلفة لهذه الإشارات الداخلية .

فى النمط الأول تقوم الأرقام وحدها بدور الإشارات إلى المقاطع المتتالية فى القصيدة ، وغالبا ماتشير الأرقام إلى موجة شعورية جديدة ، أو طور من أطوار الحكاية الشعرية ، على النحو الذى نجده فى قصيدة « تجولات تابع سليمان فى الليالى القمرية » حيث تتبدل النملة « بطلة القصيدة » فى ثلاث مراحل متتالية يشار إلى كل منها برقم فالمقطع الذى يحمل رقم (١) يتابع رحلة النعيم فى مملكة سبأ .

سكنت وادى النمل أتبع الظلال فى التلال

أبدل جلدى .. الصق الشوارب المسنونة

.. وقفت ساعة على قرنفلات العاشق المأخوذ

وهو يعد فى السماء الأنجم البيضاء

يصنع منها عقده المنور الثمين

يبدأ المقطع الثانى حاملا رقم (٢) حتى يحس المتلقى بأن مرحلة جديدة تهز عرش بلقيس .

- « يا أيها النمل ادخلوا »

فكنت أول المراوغين

اتوه فى الزحام .. أرصد المشاهدات

أرقب المهرجين

....

وتستمر البطلة فى المراوغة والنفاق حتى يأتى المقطع الثالث ، فيضع فى بؤرة الضوء هذه المشاعر المرتعشة (٣) .

ماذا أقول لو رآنى سيدى الحكيم

مراوغا – أرفض أن أطيع – اتبع الزحام والشقوق

أبدل جلدى .. أتقن التمويه والأخفاء

أخشى إذا أدرك ماأحلم فى المساء

يعيدنى إلى بلاطه الذى نرحمه الغربان

تنقر فيه الأعين المعلقة

وتطفىء الإنسان فى تابوته الأخير

إن هذا النمط يشيع كثيرا فى القصائد المعاصرة . وهو نمط ينتمى إلى تقاليد الكتابة ، ولم يكن متصورا وروده قبل عطر المطبعة أو تقاليد شاعر المجلس .

النمط الثانى من أنماط التقسيم المقطعى للقصيدة ، هو النمط الذى تلتقى فيه الأرقام مع العناوين . بمعنى أن يقسم الشاعر قصيدته إلى ثلاث مقاطع مثلا ، فيعطى لكل مقطع منها رقما متبوعا بعنوان موضح ، كما حدث فى قصيدة « تداعيات منتصف الليل » من ديوان « الليل وذاكرة الأرق » حيث حمل المقطع الأول إشارة (١ – تداعيات الحلم) ، وحمل المقطع الثانى : إشارة (٢ – تداعيات العشق) وحمل المقطع الثالث إشارة : (٣ – تداعيات اليقظة) وكأن المقاطع الثلاثة ، ثلاث قصائد قصيرة ، التقت حول بؤرة زمنية واحدة هى بؤرة منتصف الليل ، وتم رصد الأوجه الثلاثة للحظة الواحدة .

أما النمط الثالث ، فهو نمط يشكل المقاطع من أرقام وهوامش بمعنى أن تتشكل القصيدة من مجموعة من المقاطع ، يميز كل مقطع منها رقم يتلوه هامش يحمل الرقم نفسه ، فالمقطع الأول يحمل رقم (١) يتلوه هامش ١ والمقطع الثانى يحمل رقم (٢) يتلوه هامش ٢ وهكذا وفى من كل المقطع والهامش تأتى لوحة موازية أو مكملة أو معارضة ، وقد يحرص الشاعر أحيانا اتباعا لتشكيل الأرقام والهوامش أن يجعل أحد هوامش قصيدته مكونا من مجموعة من النقاط والأصفار ، تاركا للمتلقى أن يضع اللوحة الملائمة وأن يشترك بدوره فى عملية الابداع ، كما حدث فى قصيدة « الدعوة عامة» من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » حيث توجد أربعة مقاطع رقمية متلوة بأربعة هوامش رقمية ، وتحمل لوحة المقطع بالنسبة للوحة الهامش لونا من التقابل : فمنطق التأنق والترتيب والتكلف هو الذى يميز لوحة المقطع الأول :

تمر ساعة وساعتان

وتلتقى يدان أو عينيان

وينتهى اللقاء مثلما بدا

لأن موعدا يهمنا أزف

نحسب كل لحظة جديدة تمر

....

وفى مقابل ذلك يأتى الانطباع الذى تقدمه لوحة (هامش ١) معبرا عن التداخل والعفوية .

حديثنا تتبعه الهوامش

حديثنا الأقواس والتقاطعات والفواصل

حديثنا ليست به أماكن العبور

لأنه يسير كيفما أتفق

وتعطينا العلاقة بين اللوحة الأولى وهامشها نوع العلاقات المتوقعة فى بقية اللوحات ، فإذا جاءت اللوحة الثانية ترسم صورة للعشق فى الزمن القديم :

بلقيس فى شوارع المدينة المزوقة

سيدة القصور والقلوب

بلقيس أسقطت بحبها القصور والقلوب

....

جاء هامشها وقد رسم صورة مقابلة للعشق فى الزمن الحديث :

عاشق هذا الجبل لايحوم

فالحب فى أقدامه يسيل

مختلطا بالمهملات .. بالدخان .. بالقمامة

....

ولأن ايقاع التقابل بين اللوحة وهامشها قد استقر من خلال المقطعين السابقين ، فإن المقطع الثالث ، يقدم لنا لوحة ويترك هامشها شكلا من الأصفار والفراغ ليشكله المتلقى ، وتجىء اللوحة على النحو التالى :

-٣-

حين وقفت فى صفوف المذنبين

صفعت مرتين

وحينما مثلت وسط قاعة الفضاء

أدركت ما أريد من إهانتى

هامش ٣

....

....

ان اللوحة عندما تترك الهامش دون كلمات ، فإنها تعتمد على صدى ماتتركه اللوحة من انطباع ، وإذا كان الانطباع المتولد هناك ، هو الادانه والاهانة التى لحقت بالفرد وهو بين صفوف الجماعة « المذنبين » فإن الانطباع المقابل يمكن أن يكون الرغبة فى التفرد والصعلكة وعدم الميل إلى المواضعات الجماعية ، حتى وان كانت متأنقة ، وهذا الأحساس هو ماتؤكده اللوحة الرابعة .

-٤-

دعيت بالبطاقة المهذبة

وفى عواميد الصحافة العديدة

دعيت بالبرق وفى مكبرات الصوت

فمرة نسيت دعوتى

ومرة أبيت

هامش ٤ :

أخشى إذا أعلنت صحبة الشوارع المزوقة

أكون ظلا تابعا بلا إرادة

أضيع بين الموت والألوان والقتامة
وأشهد الخطى المبعثرة
كالمهملات .. كالدخان .. كالقمامة !

وعلى هذا النحو تتشكل « فكرة » القصيدة من خلال اللجوء إلى المقطع المرقم والهامش ، إلى اللوحة وصداها ، رغبة من الشاعر فى أن يؤدى هذا (التخطيط) إلى تعريض قصيدته لمزيد من الضوء .

هناك نمط رابع واخير تتداخل فيه الأنماط السابقة فيوجد فى القصيدة عناوين وأرقام وحواش ، كما حدث فى قصيدة (المواسم) من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » حيث نجد المقاطع تتميز من خلال الكلمات التالية : « إعلان : لافتات : لافتة جديدة : حاشية أسفل اللافتة : همسات للأذان : لوحة عصرية : خريطة جديدة : قصيدة جوانية : الوصايا العشر : (١ ،٢ ، ٣ ، ٤، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ مع ملاحظة أن الوصيتين الأخيرتين كتبتا فى شكل نقط عرضية على السطر دون كلمات) الأبواب : تنويه لابد منه .

ولنلاحظ أن هذه (الاشارات) الأحدى عشرة ، جاءت فى أقل من ست صفحات شغلتها القصيدة ، من قطع الديوان المتوسط ، وقد يتساءل القارىء عما يمكن أن يلحق بالقصيدة المعاصرة من وراء لجوئها إلى هذه الأنماط الإشارية المتنوعة ، ولاشك أن القصيدة من خلالها تزداد التصاقا بعالم « الكتابة » ورموزه وابتعادا عن عالم السماع والمشافهة ، ولاشك أنها تحاول أن تظهر أن محصولها من « الفكر » كامن ومعقد ومتداخل وأنها من ثم تستحق أن تقرأ بأناه وأن تعاد قراءتها مرات ومرات وقد تكون هذه الإشارات علامات يهتدى بها المسافرون فى ليل القصيدة أو السابحون فى بحرها ، غير أن

الذى لاشك فيه كذلك أن البحر مع كثرة العلامات والحواجز ، لم يعد بحرا ، بقدر ما أصبح (حوضا) للسباحة أو للتدريب أو لاصلاح السفن ، وأن كثرة العلامات يمكن أن تشكل عوائق ، خاصة إذا غمضت دلالة الاشارة وكثيرا ماتكون كذلك ، وقد تتحول الإشارات فى مثل هذه الحالة لكى تؤدى عكس مايراد منها ، فبدلا من أن تعمق الشاعرية قد تزيد الاحساس بوجود النزعة النثرية فى القصيدة المعاصرة .

* * *

من القضايا التى تثيرها كتابة القصيدة المعاصرة ، مشكلة « الوقف » الصوتى ، وتجسده فى شكل « الفراغ » الكتابى على الصحيفة المطبوعة ، ولقد عاشت القصيدة قرونا طويلة وهى تألف موضع الفراغ الأبيض فى منتصف الخط الأفقى الذى يمتد من يمين الصفحة حتى يسارها ، ولقد كان لهذا الموضع دوره فى تشكيل صورة صفحة الشعر التى تختلف بها عن صورة صفحة النثر حتى إن العين لتدرك للوهلة الأولى ، ومن خلال توزيع « السواد » و« البياض » على ظهر الصحيفة ، إن كان ما أمامها نظما أو كان نثرا ، وكان الالتزام بقانون الفراغ الأبيض فى وسط الخط الأفقى ، الذى يمثل بدوره خطا رأسيا أبيض فى وسط الصفحة ، كان هذا الالتزام يفك الالتحام الطبيعى بين أجزاء الكلمة الواحدة إذا وقعت فى منطقة الفراغ ، فينتمى كل جزء منها إلى شطر ويشار برمز خاص هو رمز م إلى أن الكلمة مشتركة بين الشطرين .

وجاءت طريقة كتابة القصيدة فى الشعر الحر ، لكى تنتهى ألفة العين لشكل الصفحة الشعرية ، كما أنهت ألفة الأذن لتوقعات الوقف الصوتى ،

وزحزحت المساحات البيضاء من مكانها الثابت فى الأواسط ، إلى أماكنها المتغيرة فى الآواخر وأصبح من الممكن أن يحتل البياض ربع السطر الأخير أو نصفه أو ثلاثة أرباعه أو أقل أو أكثر ، وأن يكون حظ السطر التالى له من البياض مختلفا تماما عن حظة ، وفقد السطر الشعرى سمته « الايجابية » فى الكتابة ، وإن لم يكن قد فقد بعد سمته « السلبية » أى تلك التى تميزه عن سطر النثر ، فقد ظل مختلفا عن سطر النثر الذى يحتل السواد كل أجزائه الأفقية ، دون خلل فى النسبة بين السطور المتتالية ، باستثناء التفاوت الذى تفرضه بدايات الجمل أو نهاياتها .

ولقد أدرك الشعراء أنفسهم مالحق بالسطر الشعرى من فقدان وحدة النمط ، يقول أحمد سويلم ، فى قصيدة « المشنقة » من ديوان « الشوق فى مدائن العشق » .

مشنقتى

إن الذى مابيننا لايستقيم كسطور النثر

لايتوازى مثل ضفتينى تحضنان النهر

لكنه .. مثل الذى اكتبه فى الشعر

تارة ... يطول باعا

وتارة.. نقطعه ذراعا

وذلك تصوير دقيق لاضطراب صورة مايكتب من الشعر المعاصر ، وليس « الأضطراب » هنا حكما على القيمة ، بقدر ما هو وصف محايد لمظاهر تشكيل القصيدة المعاصرة .

أن حكم السطر الشعرى ، غير المقنن فى القصيدة المعاصرة جعل النمو الأفقى للمساحات السوداء على حساب المساحات البيضاء ، يزداد حتى يهدد الخاصة « السلبية » التى كان يفترق بها شكل الكتابة الشعرية المعاصرة عن الكتابة النثرية ، بعد أن أطاح بالخاصة « الايجابية » التى كان يتمتع بها الشكل الشعرى قديما ، وقد يتولد هذا الاحساس بعين القارىء ، حتى وإن تعرض هذا الاحساس للتمحيص فيما بعد ، عندما ينظر إلى صورة قصيدة مثل « يوسف أيها الصديق » من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » يقول أحمل سويلم :

وراح النائمون يكورون الحلم ، يستبقون فوق سحابة الليل

تناسوا موعدا فى الصبح .. يفتتحون فيه الساحة الحمراء

بطاقات البريد – الأمس – وزعها السعاة على رجال الدين والسلطان .. والحكمة

ويزداد هذا الاحساس عندما تنظر العين إلى مايمكن أن يسمى بالسطر – الفقرة ، وهو نهج كتابى بدأ يشيع الآن عند بعض كتاب القصيدة المعاصرة ، وتختفى معه آخر ملامح الشكل الكتابى للقصيدة القديمة ، ولدى أحمد سويلم ، قليل من نماذج هذا النمط .

يقول فى قصيدة : « فقرات من كتاب الحب » من ديوانه« السفر والأوسمة »و« التسمية هنا ذات دلالة » :

هذا عمرى الأول والأخر .. هذا قلبى عصفور منفى ، هذا

مزمارى – أطواق نجاتى – أتقدم .. ملكوتك فى عينى من

أجلك اختصر العالم .. أصل نهاري بنهارك .. لاتقهرنى الظلمة فى اعمده النسيان .

وواضح أن الفقرة كانت قابلة ، لأن توزع على عشرة أسطر لو تمت مراعاة المعنى فى تحديد نهايات الأسطر ، وكان يمكن أن توزع بشكل آخر ، لو تمت مراعاة البناء النحوى للجمل .

*　　*　　*

إن ظواهر تشكيل القصيدة الموجودة فى شعر أحمد سويلم ، تقدم صورة صادقة لكثير من الظواهر التى عرفتها القصيدة العربية على مدى عقود ثلاثة فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات وهى ظواهر لم تجد بعد نصيبها من الدراسة الجادة التى يمكن أن تقترب بنا أكثر من جوهر هذه القصيدة ، ومن الخط التطورى السريع الذى سلكه الشعر العربى فى فترة زمنية قصيرة .

وإذا كان الشكل الشعرى عند أحمد سويلم قد أثار هذه القضايا ، فإن طرائق البناء الفنى عنده متعددة ، وتحتاج إلى وقفات نقدية متأنية مثل توظيف الرموز التراثية الغنية فى شعره ، ومراحل القصيدة عنده ابتداء بالصوت المفرد النزعة والغنائية ووصولا إلى النزعة الدرامية التى تجسدت فى مسرحياته الشعرية ، فضلا عن كثير من قصائده ، ومثل علاقة شعره بالموروث الشعرى الذى كثيرا مايلجأ إليه تضمنيا أو اقتباسا أو تأثرا ، وإلى أى حد يستطيع أن يخلص بصوته المتميز وكذلك تداخل خيوط النسيج الفلسفى مع البناء الشعرى ومدى قدرته على إذابة الفواصل بينهما ، وهى قضايا نعد بالعودة إلى الحديث المفصل عنها فى دراساتنا القادمة أن شاء الله .

الصحراء .. والحواس المستنفرة

قراءة
فى شعر عنترة

الصحراء .. والحواس المستنفرة
قراءة
فى شعر عنترة

لعل شاعرا عربيا لم يصب من الشهرة والذيوع فى أوساط شديدة الاختلاف ، ما أصابه عنترة بن شداد العبسى التى توفى فى مطالع القرن السابع الميلادى (نحو ٦٠٠ م ٢٢ ق . هـ) .

فقد امتدت شهرته من عامة الناس ، إلى عشاق الأدب العربى فى بلاد الغرب ، الذين حملوا معهم منذ الحروب الصليبية ، اصداء قصة عنتر الخيالية وعدوها من بدائع أدب العرب ، ودارت مطابعهم منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر على دراسات حول عنترة ، أعدها علماؤهم المتخصصون ، مثل كتاب المستشرق الألمانى « توربكى » عن « عنترة » والذي طبع فى هيدلبرج سنة ١٨٦٨ ، وامتدت شهرته فى الطرف الأخر فى الأدب الشعبى الذى جسد من حكاية عنترة نموذج « الفارس » العربى الأصيل ، وامتد بها خارج الزمان والمكان فكتبت ملمحة عنترة التى يتحدث عنها بعض الباحثين على أنها «الياذة العرب » والتى ظهر فيها عنترة فارسا يحارب فى الجزيرة وفى خارجها ، فى الحبشة وايران وبلاد الروم والفرنج وشمال افريقيا ويمتد به الزمن فينازل الصليبيين ، ومن خلال هذه الملحمة ، يحتل عنترة جانبا أسطوريا ، لم يشاركه فيه أحد من شعراء العرب المشهورين ، باستثناء الحسن بن هانى أبى نواس المتوفى ١٩٨هـ بعد أكثر من قرنين من وفاة عنترة ، والذى امتدت شهرته الاسطورية إلى جوانب أخرى فى عالم المتعة واللهو ، بين هذين

الطرفين من الشهرة شبه الأسطورية أو الاسطورية لعنترة فى الغرب والشرق والتى تقوم على أساس (الفارس - الشاعر) وجدت شهرة أخرى فى أوساط رواة الشعر ودارسيه ، تقوم على أساس (الشاعر - الفارس) ومن هذه الناحية فقد اكتسب عنترة عند رواة الشعر القديم مكانته بين فحول شعراء الجاهلية ، وطبقة (أصحاب الواحدة) كما يقول ابن سلام الجحمى (٢٣١ هـ) فى طبقات فحول الشعراء[1] ، وهى الطبقة التى غلب عليها فيما بعد اسم « شعراء المعلقات » وكانت مبمبة عنترة واحدة من المعلقات الذائعة الصيت باجماع الرواة القدماء .

وإذا كان الأدب القديم قد اهتم بعنترة فى جانبيه الأسطورى والشعرى فإن الأدب الحديث ، قد امتد اهتمامه فى كلا الجانبين ، فإلى جانب سريان الأسطورة فى الأدب الشعبى ، أهتم فن الرواية الحديثة بمعالجة شخصية عنترة الفارس العربى ، فكانت روايات مثل رواية محمد فريد أبوحديد « أبو الفوارس .. عنتر بن شداد » ورواية فؤاد البستانى « عنتر بن شداد » وكانت محاولات ودراسات الأدب الشعبى الحديث للتعرف على أصول ملحمة عنترة بن شداد ، والاهتداء إلى مؤلفها ، أو مؤلفيها ، وفى هذا الاطار يعود البعض بها إلى الأصمعى فى القرن الثالث الهجرى ، وإن كانت لغتها لاتحمل بصمات عالم لغوى كبير مثله ، وينسبها آخرون إلى القرن السادس الهجرى لراوية يسمى المؤيد بن الصائغ ، أو يجعلونها كتبت بإيعاز من العزيز بالله الفاطمى (ت ٣٨٦ هـ) ليشغل بها الناس .

ولعل الذين يعنون بالدراسات النفسية ، ويتلمسون آثار المواقف على ابداع الشعراء ، يجدون فى حياة عنترة عامة وفى علاقته بالمرأة خاصة مايفتح كثيرا من أبواب المناقشات أمامهم ، فهناك التناقض الحاد الذى

---

(١) محمد بن سلام - طبقات فحول الشعراء ، السفر الأول ص ١٥٢ تحقيق محمود شاكر .

عاشه عنترة ، وهو يحمل بين جوانحه نفسا عظيمة فروسية وخلقا ، ولكنها تختفى وراء قناع كان يلقب حاملوه بأغربة العرب ، وهم من ينتمون إلى أصلاب سادة من الجزيرة ، وأرحام إماء مسترقات من الحبشة وغيرها من بلاد افريقيا السوداء يجتلبن فى رحلة الشتاء ويبعن فى رحلة الصيف ويتسلى ببعضهن السادة بين الموسمين ، ويقع الأبناء ضحية عدم اعتراف السادة بأبوتهم لهم وعدم الأصغاء إلى دبيب نفوسهم التى تنمو وتكبر ، وعنترة ينمو فى نفسه الفارس والعاشق عندما يحب ابنة عمه عبلة ، ولكنه يجد القناع الأسود والشفة الغليظة المشققة قيدا يحجمه ، فتنفجر خوارق البطولة إثباتا للذات ، وروائع الشعر تنفسيا وتطهيرا وسموا وتسجيلا ، ومن خلال الصراع بين الفارس الصلب والعاشق الرقيق ، يولد نموذج « الفروسية العربية » الذى كان مثار إعجاب الآداب الأوروبية عندما اكتشفته فى القرون الوسطى إبان اتصالها بالحضارة العربية الإسلامية ، وهو النموذج الذى أثر كثيرا فى السلوك والأدب الأوروبى الوسيط .

على أن علاقة عنترة بالمرأة لم تقف عند نموذج عبلة « المعشوقة - القريبة - البعيدة » وإنما امتدت إلى نموذج « سُهَيَّة » زوجة أبيه « العاشقة - الأم » والتى يمكن أن تجسد عقدة « اليكترا » عند من يهتمون بالعقد النفسية وتأثيرها فى الإبداع الأدبى فسهية العاشقة التى راودت عنتر عن نفسه فاستعصم ، وشت به عند أبيه متهمة إياه بأنه هو الذى راودها ، مذكرة بقصة امرأة العزيز ويوسف ، وعندما يثور الأب ويصب غضبه على ابنه ضربا ، ينكفىء جسد زوجة الأب العاشقة الباكية ، ليحول بين العصا والعبد ، وليحتضن شفقة ، ما استعصى على احتضانه غراما ، ويتفجر الشعر ليرسم

هذه اللحظات المتناقضة :

تجَلَّلتنِي إذا أهوى العصا قبلى كأنها صنم يعتاد معكوف [1]

المال مالكم والعبد عبدكم فهل عذابك عنى اليوم مصروف

فالعبد الذى يراود ويستعصم ويهان، لايفوته أن يرصد بعض ملامح الجسد الجميل الذى يستحق أن يكون - فى زمن الجاهلية - صنما جميلا يطاف حوله ويعكف عليه .

لكننا لانود أن نتوقف كثيرا أمام الملامح النفسية ، بقدر توقفنا أمام وسائل البناء الشعرى ، والتصوير منها على نحو خاص ، فى شعر عنترة ، التى قد تثبت المراجعة ، أنه لم يكن شاعرا عفويا ، ولا مجرد فارس يرجع صليل السيوف برنين الكلمات ، أو يكتفى بتسجيل مآثر الفارس ، بل كان شاعرا صناعا ، « مستنفر الحواس » يرصد أدق مايدور على الرمال حوله من خلجات السمع والبصر والذوق واللمس والشم ، ويعكسها فى بناء فنى محكم يسمح للمتلقى عندما يزيل عن اللوحة بعض غبار العصور أن يعيد رؤيتها وكأنما « نفض الصانع منها اليدين بالأمس نفضا » كما يقول شوقى :

والواقع أننا محتاجون إلى أن نستنفر حواسنا نحن أيضا ونحن نقرأ الشعر بصفة عامة ، وربما ونحن نقرأ الشعر الجاهلى على نحو خاص ، وربما يكون من أسباب هذه الخصوصية ، أن الشاعر الجاهلى لم يكن شاعرا مدونا بالدرجة الأولى ، وأنما كان شاعرا مسمعا ، فى إطار الخضوع لتقاليد لغة تحمل من الملامح الشفوية أكثر مما تحمل من الملامح الكتابية ، وفى إطار

(١) تجلل بالشيء : تغطى به ، وتجلل الشيء : غطاه ، واعتاد الشيء وعكف عليه : لازمه .

تقاليد للتلقى ، تعتمد على المجلس والرواية - أكثر مما تعتمد الصحف والرقاع ، ولعل هذا قد دفع الشاعر إلى أن ينقل أمام اعينا كتلاِ من المشاهد الثابتة أو المتحركة تستطيع أن نقاوم النزعة إلى الذوبان أو النسيان التى تهدد النشاط الشفاهى الذى تنتج الجماعة الصغيرة منه ملايين الوحدات فى اليوم ، يتلاشى كثير منها تحت وطأة التشابه ، وانقضاء الحاجة « العملية » إليه .

وقد تنبه بعض النقاد المحدثين إلى حاجتنا إلى استنفار مزيد من طاقات الحس ، ونحن نقرأ الشعر الجاهلى ، يقول الدكتور محمد النويهى فى كتابه (الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه)[1] : « نحن محتاجون فى قراءة الشعر الجاهلى إلى تشغيل » مخيلتنا البصرية ، فى تصور تفاصيل المنظر الموصوف ، وتتبع أحداث الحركة المنقولة ، فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرأها إلى صورتها المرئية ، كما كان خيالنا الطفولى يفعل بما نسمع ونقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة » .

وسنتوقف أمام بعض اللوحات فى شعر عنترة بن شداد لنتأمل بعض جوانب البناء الفنى فيها من خلال ماتلتقطه الحاسة من الواقع وتعيد صياغته وهى ترسله إلى « عالم الشاعر » ومن ثم يتجسد فى القصيدة ، رصدا فنيا صالحا لان يكون مصدرا للمتعة المتجددة .

ومن الطبيعى ونحن نقرأ القصيدة ، أن نستعين بالحد الأدنى من الشروح اللغوية ، فى هوامش الصفحات ، ليتم خلق نوع من الألفة المباشرة بين النص

(١) د . النويهى : الشعر الجاهلى منهج فى دراسة وتقويمه جـ ١ ص ١٢١ .

والمتلقى ، بعد أن يتم انعاش الذاكرة ، بالمعنى « الأصلى » دون أن يكون فى ذلك حكر على حرية الحركة الشعرية . فى التعامل مع الكلمات ، وخلق معانى جديدة لها . ولسوف نسترشد فى هذه المرحلة من التعامل مع « المعنى » بما أثارة « الأنبارى » أبو بكر محمد بن القاسم المتوفى فى ٣٢٨ هـ ، فى شرحه للقصائد السبع الطوال الجاهليات ، بتحقيق العلامة عبدالسلام هارون[1] ، دون أن يكون فيما أثاره الأنبارى متصلا بشرح المعلقة ، قيد على حركتنا فى استشارة القواميس ، أو معجم الشاعر الخاص ، وهو ماسنلجأ إليه بدرجة أكثر ، عند الاستشهاد بأبيات من خارج المعلقة .

تبدأ معلقة عنترة بعين حائرة ، تحمل هم نفس ملتاعة ، لاتكاد تجد قولا جديدا متميزا يلائم لوعتها المتميزة ، فالشعراء تناولوا ثوب الشعر فردموه ، أى رقعوه ، ونفث كل منهم لواعجه من خلال التعبير الذى يميز تجربته على جانب منه ، فلم يكادوا يغادرون فيه موضعا للرقعة لمن يأتى بعدهم بلواعج جديدة ، لم يغادروا فيه متردما ، وتلك أزمة « التعبير » الأولى التى يعانيها عنترة ، أما أزمة دوافع التعبير فهى تتمثل فى « المكان » الذى يرتبط بالذكرى ويعين على القول ، وهو « مكان » يتعرض لما يتعرض له « التعبير » من مخاطر « التشابه » فإذا كان من الصعب ، نسج تعبير ذى ملامح متميزة ، فى ثوب كسته الرقع ، فإن من الصعب كذلك تبين الملامح الخاصة لمكان ، كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبة فيه ، فلما هجروه تساوى بالأمكنة الأخرى من حوله ، حتى لايكاد يعرف ، وتختلط فيه المعرفة بالتوهم :

---

(١) أنظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، لأبى بكر الأنبارى ، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون ص ٢٩٣ ومابعدها ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٠ .

هل غادر الشعراء من متردم ؟   أم عرفت الدار بعدتوهم[1] ؟

إن هذه الحيرة التعبيرية والمكانبية التى عكسها مطلع المعلقة ، سوف تشع فى الأبيات الثمانية التى تتلو بيت المطلع ، وتظل عين الشاعر حائرة بين نقطة ثابتة تقيم فيها عبلة هى « الجواء » من بلاد نجد ، ونقاط أخرى متغيرة ، يحاول من خلالها العاشق أن يقترب فى « الحَزْن » أو « الصّمان » أو « المتثلم » ، ولكنه يدرك مع تغيير مواقع محاولة الأقتراب ، أن الأرض التى حلت بها ، يحميها منه زئير مدافعين يحيطون بها ، ومن ثم فهو يطلق عليها « أرض الزائرين » ويعلم أن مطلبها هناك عسير عليه ، وها هو يأمل فى أن يكون « الزمان » عونا على تقريب مابعده بالمكان ، فتكون خضرة الربيع ، عونا على أن يلتقى أهله وأهلها فى متربع واحد ، ولكن الزمان بدوره ينثر الأهلين فى متر بعين فتحل جماعة بالغيلم ، وأخرى بعنيزتين :

يادار عبلة بالجواء تكلمـــى   وعمى صباحا دار عبلة واسلمـى

وتحل عبلة بالجواء وأهلنـــا   بالحزن ، فالصمان ، فالمتثلــم

حلت بأرض الزائرين فأصبحت   عسرا علىّ طلابك إبنة مخـــرم

كيف المزار ؟ وقد تربع أهلهـا   بعنيزتين وأهلنا بالغيلـــم

إنه اغتراب يعانيه الشاعر على مستوى « التعبير » الذى يفتقد فيه مذاق الخصوصية ، وعلى مستوى « المكان » الذى يفرق الأحبة ، « والزمان » الذى يحبط أمل اللقاء .

هذا الأغتراب الواقعى ، يدفع الشاعر ، خلال البحث عن التوازن ، إلى

(١) قال الأصمعى : يقال : ردم ثوبك أى رقعه ، ويقال : ثوب مردم أى مرقع ، يقول : هل ترك الشعراء شيئا يرقع ؟ .

أن يقيم التوحد فى العالم الذى يمتلك أطرافه ، ويستطيع أن يحطم فيه حواجز الزمان والمكان ، ويجد ذاته من خلال خصوصية التعبير ، وهو عالم التخيل ، إنه يستطيع أن يعود إليه متأملا فى أناه ، بحواسه المستنفرة ليلتقط الجزئيات ، يعيد ترتيبها ويجمع شتاتها ليحقق التوحد الذى ينشده .

ومن ثم فإن أبيات الشتات المكانية والزمانية تلك ، تعقبها استعادة للحظة الرحيل ، التى كانت نهاية لحظة التوحد ، وهى استعادة سوف نرى فيها مدى تيقظ حواس العاشق فى الليل البهيم .

إن كنت أزمعت الفراق فإنما ... زمت ركابكم بليل مظلم[1]

ماراعنى الا حمولة أهلها ... وسط الديار تسف حب الخمخم[2]

فيها اثنتان واربعون حلوبة ... سودا كخافية الغراب الاسحم[3]

وأول ما يلفت النظر فى البناء الفنى للوحة الرحيل هذه ، هو حرف « إنْ » الذى يتصدرها ، والذى يشى بأن الحدث التالى لها يتعلق بالمستقبل أكثر من تعلقه بالماضى ، كما يقول النحاة : « ومهما كانت صيغة فعل الشرط أو جوابه ، فإن زمنهما لابد أن يتخلص للمستقبل المحض بسبب وجود أداة الشرط الجازمة ، بالرغم من أن صورتهما أو صورة أحدهما قد تكون أحيانا غير فعل مضارع ، إذ من المقرر أن أداة الشرط الجازمة تجعل زمن شرطها وجوابها مستقبلا خالصا[4] .

---

(١) أزمع الفراق : عزم عليه ، الركاب : الإبل : زم الركاب : جعل لها زماما .

(٢) راع : أفزع ، حب الخمخم : آخر مايبس من النبت .

(٣) الحلوبة : الإبل التى أطاقت أن يحمل عليها ، الخوافى : ريش مؤخر الجناح ، الأسحم : الأسود .

(٤) عباس حسن : النحو الوافى جـ ٤ ص ٤٢٢ – دار المعارف – الطبعة السابعة سنة ١٩٨٦ .

فحدث الرحيل لايريد وجدان الشاعر أن يرصده باعتباره حدثا قد تم فى الماضى ، وأنما تترك الصياغة فرجة فى حائط الماضى الأصم وتجعله من خلال الأداة لايتسرب كلية من دائرة المستقبل ليتسع مجال الحركة امام التخيل .

فإذا عدنا إلى المناخ الذى ترسمه لوحة الرحيل ، لاحظنا غلبة الظلمة والسواد عليه ، فالركائب علقت لها الأزمة فى ليل مظلم ، والنياق التى رحلوا عليها سوداء مظلمة كريش جناح الغراب الأسود ، ولايمكن أن تبعد دلالة رمز السواد على الحزن عن مخليتنا ، خاصة إذا أضفنا إليه دلالة رمز الغراب على البين والفراق ، ومع أن الرمز الأخير يكمن فى واقع الأمر فى « صوت الغراب » إلا أنه تسرب هنا إلى لون ريشه الذى اصطبغت به نياق الرحيل ، ولقد قاد هذا الجو المظلم ، الذى من شأنه أن يعطل حاسة البصر ، قاد الشاعر إلى استنفار حاسة « السمع » فهو لم يتلق إشارة الرحيل إلا من خلال صوت الإبل التى تسف حب الخمخم ، وكأن صوت الحركة غير العادى فى ليل القبيلة ممثلا فى صوت أضراس النياق وهى تطحن طعامها فى جلبة غير معتادة ، قد أوقظ الهواجس فى نفس العاشق المتوجس الذى يخاف الرحيل ويتوقعه ، لكن الذى يلفت النظر حقا هو أن توقظ حاسة السمع حاسة البصر فى هذا الليل البهيم ، فتقترب من القافلة المتأهبة ، وتخترق الظلمة لتحيط بها ، ومع أن نياقها مجللة بالسواد الحالك ، ومع أن الليل شديد الظلمة ، فإن حاسة البصر المستنفرة لاتكتفى بالاحاطة بمجمل المشهد العام وإنما تعطى احساسا بأنها أحاطت بتفاصيله عددا ، فهناك اثنتان وأربعون ناقة سوداء ، أحصيت فى ليلة مظلمة ، والصورة لاتخلو من اشعاعات مجنجة ، خاصة إذا أضيفت إليها دلالات العدد ، والأربعون ، تحمل للغة

معنى المبالغة ، ولاتبتعد دلالة الاثنين أيضا عن الإشارة إلى معنى الكثرة غير المحددة ، وهو معنى ظل يلازم صيغة التثنية فى العامية المصرية حتى الآن .

حاسة السمع تلتقط إذن همهمات الرحيل ، وتستنفر على أساسها حاسة البصر التى تستيقظ استيقاظا خياليا مجنحا ، فلا تكتفى برصد القافلة السوداء فى الليل ، وإنما تحصيها عددا ، كأنما تتلمسها واحدة ، لتعرف أيها ناقة الحبيبة الراحلة[1] ، ولعل هذه الخاطرة التى تدفع بالمحبوبة إلى بؤرة الصورة ولو ضمنيا ، هى التى تجعل حواس أخرى تستيقظ أو تستنفر ، لتكمل بناء الصورة من قريب ، فبعد حاسة السمع والبصر ، تأتى حاسة الذوق ثم حاسة الشم ، وهما حاستان تدلان على غاية القرب ، وخاصة حاسة الذوق التى تتطلب الاتصال المباشر بين الطرفين ، فى هذا الإطار تأتى الصورتان التاليتان .

إذ تستبيك بذى غروب واضـــح عــذب مقبله ، لذيذ المطعـــم[2]
وكأن فارة تاجر بقسيمـــة سبقت عوارضـــها إليك من الفـــم[3]

فلذة المطعم صورة مذاق واتصال حسى ، ومع أن الصورة التالية المتمثلة فى رائحة المسك ، يمكن أن تدل من خلال ايحاء الشم على وجود مسافة ما فاصلة ، فإن التعبير بالفعل « سبقت » يوحى بأن الصورة متحركة ، وبأن المسافة الفاصلة ، تتاكل ، ولكن ضمير المخاطب المفرد فى الأبيات ، ربما لا

---

(١) يختلف هذه التأويل عما فسر به القدماء الابيات ، ويمكن رؤية نموذج لتفسيرهم ، عند الأنبارى ، المرجع السابق ، ص ٣٠٢ ومابعدها .

(٢) تستبيك : تذهب بعقلك ، بذى غروب : أى بثغر ذى غروب ، وغروب الإسنان حدها ، واضح : أبيض والصورة كناية عن الابتسامة .

(٣) الفارة : وعاء المسك ، القسيمة : المرأة الحسنة الوجه ، والعوارض الأسنان الضواحك .

يستسيغه القارىء العصرى بسهولة ، فالحديث هنا عن المحبوبة وجمالها والمحب يقول إنها « تإسرك » ببسمتها ، وتسبق « إليك » من فمها رائحة المسك ، وربما كانت الطريقة الأخرى فى التعبير والتى يشير إليها البلاغيون بحذف المفعول – انها تأسر وتسبق رائحتها – أكثر مناسبة لجو التوحد والخصوصية الذى تبثه الصورة هنا .

غير أن الصورة البصرية تعود هنا مرة أخرى للظهور ، لكنها تعود من خلال وسيلة جديدة ، يمتد من خلالها أحد طرفى التشبيه فيتم التركيز عليه والتشعب حتى ليبدو وكأنه هدف بذاته ، واللوحة البصرية التى تجسدها الصورة التالية ، أثارت بالفعل جدلا عند النقاد القدماء والمحدثين ، وأحدثت لبسا ربما يعود إلى الأخذ بالمدلول الشائع لبعض الكلمات ، وتنحية مدلولات أخرى ، قد تكون أقل شيوعا ، ولكنها أكثر تناسقا مع مناخ اللوحة ، والصورة تأخذ جزئية دقيقة فنفصلها ، فبعد الحديث عن الابتسامة الأسرة التى تفوح منها روائح قارورة العطار المفعمة بالمسك ، تأتى صورة بصرية لنفس اللقطة لاعادة تجسيد طيب رائحة الابتسامة ، وهى صورة الروضة البكر التى يمتد تفصيلها على مدى خمسة أبيات :

أو روضة أنفٍ تضمن نبتهـــــا   غيث قليل الدمن ليس بمعلـــــم[١]

جادت عليه كل بكـــــــرثرة   فتركن كل قرارة كالدرهـــــم[٢]

سحا وتسكابا فكل عشيـــــة   يجرى عليها الماء لم يتصـــرم[٣]

---

(١) الروضة : مكان يجتمع إليه الماء فيكثر نبته ، أنف : بكر لم ترع : غيث قليل الدمن : مطر خفيف : ليس بمعلم ، غير معروفة ولا مطروقة .

(٢) بكرثرة : باكورة المطر القوية ، قرارة كالدرهم : بقعة ماء لامعة مستديرة .

(٣) السح والتسكاب : الصب ، لم يتصرم : لم ينقطع .

وخلا الذباب بها فليس ببـــارح   غردا كفعل الشارب المترنـــم[1]

هزجايحك ذراعه بذراعـــــــــه   قدح المكب على الزناد الأجذم[2]

إن اللوحة امتداد يتلاحم فيه الشم مع البصر ، فالرائحة الطيبة التى كانت تشبه ريحه قارورة المسك ، تنبعث قوتها من حاسة الشم أولا ، دون ان تتأثر تأثرا جوهريا بالحواس الأخرى وان كانت قابلة لبعض التأثرات العرضية أو الشكلية بها ، ذلك أن جودة ريح المسك هى التى ينبعث منها التأثير ، ولا يغير من درجة ذلك التأثير أن تكون قارورة المسك من ذهب أو من فضة أو من زجاج أو أن تكون « فارة تاجر » فكل تلك مؤثرات عرضية تأتى من حواس البصر أو اللمس ، لكن الشاعر ينتقل بنا فى الصورة التالية إلى لون آخر من التأثر الحسى ، يستنفر من خلاله حاسة أخرى هى حاسة البصر ، مع المحافظة على الخيط الرئيسى الممتد فى شكل الرائحة الزكية بين الصورتين ، فرائحة المحبوبة تذكر بالروضة الأنف الكامنة فى مكان غير معلوم ولا مطروق فهى أقل تعرضا لوطأ الأقدام ، وأكثر احتفاظا ببكارتها وقد أستقبلت من الأمطار زخاتها الأولى ، فتركت بها حلقات من الماء الرقراق مستديرة لامعة كالدرهم ، ولم يزل الماء يعتادها هونا لم ينقطع عنها ، فاخضرت وازهرت ، وشدت رائحتها قوافل النحل الباحثة عن رحيق تمتصه ، فأصابت من رحيقها ما أشبعها وأثملها فغنت ورقصت ، وأرادت أن تعبر عن بهجتها بالتصفيق وحك الأذرع ، ولكن رغبتها فى البهجة تحول دونها وسائلها التى تقصربها ، فأذرعها قصيرة ، ولكن رغبتها قوية ، وهى من ثم تحاول كما يحاول الأجذم مقطوع الذراعين أن يستخرج الشرر من الزناد فيقرب

---

(١) بارح : زائل ، التغريد : التطريب ، المترنم : المغنى قليلا لايرفع صوته .

(٢) هزج : سريع الصوت ، الأجذم : المقطوع اليد .

مابين أصول أذرعه ، ويحك الزنادين ، فينبعث الشرر ومنه تتولد علائم الحياة .

هذه هى الملامح العامة للصورة ، التى تمتزج فيها حاستا الشم والبصر ، وتلتقى فيها المحبوبة بالروضة العطرة الخضراء ، ولقد أطال الشاعر هنا فى الوقوف أمام ملامح الصورة التفصيلية بالقياس إلى الصور السابقة وربما كان من دوافع ذلك شدة الأتصال بين صورة الأنثى وصورة الأرض فى الوعى العربى ، حتى إن كثيرا من المفردات التى تستخدم فى أحدى الصورتين ، تستخدم فى الأخرى على نحو يكاد لايستشعر فيه رائحة المجاز ، مثل الأيات القرآنية : (نساؤكم حرث لكم) و (أرضا لم تطئوها) ، (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت) وكثيرة هى التعبيرات التى تلتحم فيها الصورتان ، ومن هنا فإن الشاعر يحس وكأنه يتحدث عن محبوبته ، ولعله من خلال ذلك حرص على أن يكرر صفة البكارة ، ثلاث مرات وهو يحدد ملامح الصورة . فالروضة « أُنُف » لم تمس ، وهى ليست « بذات معلم » لم تطأها قدم ، وزخات المطر « بكر » حرة ، ولاشك أن عنترة هنا وهو يطرز على صورة الأرض العطرة ، وجه المحبوبة الآخر ، يخلع على أحد طرفى التشبيه ما يحلم به فى الطرف الآخر .

أما الصورة التفصيلية للذباب وسط الروضة ، فقد لفتت نظر الأقدمين ، يقول ابن قتيبه[1] : « ومما سبق إليه ولم ينازع فيه قوله :

وخلا الذباب بها فليس ببارح — غردا كفعل الشارب المترنـــم
هزجا يحك ذراعه بذراعــــه — فعل المكب على الزناد الأجذم

وهذا من أحسن الشبه .. » أ . هـ .

(١) طبقات الشعراء - طبعة لندن سنة ١٩٠٢ ص ١٣٠ .

وكلمة « الذباب » هى مفتاح هذه الصورة ، وهى الكلمة التى يمكن أن تكون أداة للتنفير منها ، خاصة إذا اقترنت فى ذهن القارىء المعاصر ، بالحشرة الصغيرة التى تحمل الأمراض والعدوى ، وتلح على الوجه البشرى فيذبها ثم تعود مسرعة من جديد وينبغى أن نذب نحن هذا المعنى قليلا عن مخيلتنا ، خاصة فى إطار لغة كالعربية يبقى فيها المصطلح وتتسع ظلاله ودلالته على مدى خمسة عشر قرنا ، فليس من الضرورى أن يكون مفهوم الذبابة عند عنترة مطابقا تماما لتصورنا الحالى لها خاصة أن الكلمة اللغوية ، تقبل كثيرا من التصورات ، يقول المعجم الوسيط عند تعريفه للذباب : « الذباب يطلق على كثير من الحشرات المجنجة[1] » وصاحب القاموس المحيط يقرن بين كلمة « الذباب » وكلمة « النحل » إن لم يكن فى المعنى ففى خصائص الصياغة[2] ، بل إن كلمة الذباب تتحد فى بعض مرادفاتها ، مع كلمة « عنترة » اسم الشاعر ، يقول قطرب ، فيما يرويه عنه الأنبارى [3] : « عنترة يكون مشتقا من العنتر وهو الذباب » ، فالحركة المجنحة إذن لهذا الكائن الصغير الطموح المغنى ، ينبغى أن تكون هى بؤرة التفسير الشعرى ، التى قد يلتقى فيها عنترة مع الذباب ، ليس فقط فى الاشتقاق اللفظى البعيد كما رأى قطرب ، ولكن فى اتحاد الحالة ، والأقتراب من الروضة رمز المحبوبة ، والامتصاص من الرحيق والانتشاء والتغنى حوله ، دون خوف من « زئير الرجال » الذى يمنعون عبله ، ويحولون أرضها إلى « أرض الزائرين » ، ويكمل صورة الالتحام بين الحالتين ، طرف الصورة الآخر ، صورة المجذوم ، المقطوع الأذرع ، الذى يكب على الزناد ، رغم قصر الوسائل ، ويصر على

(١) المعجم الوسيط : جـ ١ ص ٣٢ ، معجم اللغة العربية - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٥ .

(٢) انظر الفيروزبادى القاموس المحيط جـ ١ ص ٥٠ ، طبعة الحلبى سنة ١٩٥٢ .

(٣) شرح القصائد السبع الطوال ، ص ٢٩٤ .

أن يتولد الشرر ، ليزرع له الدفء والضوء ، أليست هذه هى الصورة العميقة ، للفارس العاشق الذى يمنعه القناع الأسود ، والشفة المشقوقة ، أن يقدح الزناد كما يقدحه كل العاشقين ، وتقص أطرافه ، ولكنه يصر رغم ذلك ، على المحاولة ، ويؤديها وهو ثمل من حلاوة الرحيق مترتم بغناء العشق .

إن صورة المحبوبة تكمن طوال فترة الايغال فى الروضة الخضراء العطرة وإذا كان ذلك الايغال ، قد حقق التوازن ، وأقام التوحد المفتقد ، أمام واقع الفرقة ، فإن الشاعر مايلبث أن يردنا مرة أخرى إلى الواقع بخشونته :

تمسى وتصبح فوق ظهر حشية ... وأبيت فوق سراة أدهم ملجـم[1]

وحشيتى سرج على عبل الشوى ... نهد مراكله ، نبيل المحـزم[2]

هل تبلغنى دُرَاها شدنيـة ... لعنت بمحروم الشراب مصرم[3]

خطارة غب السرى زيافـة ... تطس الأكام بوخذ خف ميثم[4]

وكأنما أقص الأكام عشيـة ... بقريب بين المنسمين مصـلم[5]

تأوى له قلص النعام ، كما أوت ... حزق يمانية لأعجم طمطـم[6]

---

(١) الأدهم : الأسود ، سراة الفرس : أعلاه

(٢) الحشية : الفراش ، عبل الشوى : غليظ القوائم والعظام ، النهد : الضخم ، المراكل : مايركل به من رجل أو قدم ، المحزم : موضع الحزام .

(٣) شدنية : ناقة يمنية ، محروم الشراب ، لالبن فيها ، مصرم : عقيم .

(٤) خطاره : تخطر بذيلها وتحركه ، غب السرى : بعد قطع رحلة الليل ، كناية عن عدم تعبها رغم كثرة السير ، زيافة : مسرعة ، تطس الأكام : تضرب الروابى ، ميثم : شديد الوط .

(٥) أقص : أكسر ، قريب بين المتسمين ، صفة لذكر النعام الذى تتقارب أظافر خفه ، مصلم : مقطوع الأذن .

(٦) حزق : جماعات النياق ، أعجم طمطم : راعى الإبل العبد الأعجمى .

يتبعن قلة رأسه وكأنــــــــه حدج على نعش لهن مخيـــــم [1]

صعل يعود بذى العشيرة بيضــــه كالعبد ذى الفرو الطويل الأصلم[2]

إنه الواقع الذى يتجسد من خلال المقابلة بين فراش المحبوبة الرقيق وفراش المحب الخشن ، من خلال ثلاث علائم زمانية ، الأمساء ، والأصباح ، والمبيت ، وهى علائم تشكل نصف طرف الدائرة الزمانية ، وتترك بقية الدائرة يغمرها ضوء النهار ، وتتحرك عليها مفردات الصورة كما سنرى ، ولكننا إذا بقينا قليلا فى نصف الدائرة الأول ، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار اللحظة الأولى واللحظة الأخيرة لمحبوبته ، الأمساء والأصباح ، وأختار لنفسه لحظة محاصرة بين اللحظتين، وهى المبيت ، وفى الوقت ذاته أختار للحظيتها طابع الثبات ، فهى فوق حشية ناعمة تسلمها لحظة الأمساء للحظة الأصباح ، مرورا بالضرورة بلحظة المبيت التى سكت عنها وهو يرصد ليل المحبوبة ، وهى فى الوقت ذاته أكثر اللحظات حاجة إلى السكينة ، ولعله من أجل هذا يختارها لنفسه ، لحظة وحيدة ويصورها قلقة ، فهو يقضيها فوق ظهر حصان ، أسود ملجم ، ولنلاحظ أن صفة السواد التى لونت ليل رحيلها ، تعود لتلون ليل رحيله هو أيضا إن لقطة الرحيل ، سوف تستدعى بالضرورة وصف الراحلة ، واللافت للنظر هنا ، أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين الحصان والناقة ، ولايبدو فى سياق بناء الصورة الجزم برصد التعاقب أو التوازى بينهما ، فقط يبدو الحصان ، وقد اصبح ظهره حشية مع قوته ومهابته ، وتبدو الناقة أملا يحلم أن يحمله إلى الديار ، ومن خلال هذا الحلم يبدو أفق المدى ، الذى لابد أنه واقع زمانيا فى طرف الدائرة المسكوت

(١) الحدج : هودج النساء ، مخيم : ضربت عليه خيمة .

(٢) صعل : صغير الرأس ، ذى العشيرة : اسم موضع .

عنه ، بين الأصباح والأمساء ، لأن الأضواء التى تلقيها عين الشاعر على الصحارى من حوله ، تستنفر حاسة البصر عندنا ، وتجعلنا نلتفت معه إلى كائنات تدب فوق رمال الصحارى راحلة مثله ، يحدوها الحب والقوة ، كما يحدوه ، وتعانى من الظلم كما تعانى طبقة العبيد التى ينتمى إليها .

ان الحصان قوى القوائم والعظام ، ضخم المراكل ، تتطلع العين إلى موضع حزامه فى نبل ومهابة ، ومع ذلك فإن صورته التى تلتقط له هنا تبدو وكأنها صورة ثابتة ، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها « الحشية » التى يبيت عليها الشاعر ، فهو فارس عرشه على الخيل ، بكل مافى ذلك من توفز وانطلاق بالقوة ، أما الشق الثانى من الصورة وهو المتصل بالناقة فيبدو مخالفا ومكملا للشق الأول ، فهو شق متحرك فى مقابل الثابت هناك ، وهو نهارى فى مقابل الليلى ، ولقد جاءت الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذى يتصدر الصورة : « هلى تبلغنى دارها شدنية » ؟ وهى أمنية تستلزم الحركة التى تعين عليها راحلة مؤهلة نشطة ، فهى مؤهلة من خلال أنها لاتستغل فيما تستغل فيه النياق الأخرى ، فهى لاتحمل ولاتلد ولاترضع « لعنت بمحروم الشراب مصرم » وهى من ثم معدة لقطع « المسافات الطويلة » فحسب ثم هى نشطة ، تسرى الليل كله مسافرة فلاينال منها التعب ، وتشاهد « غب هذا السرى » تهز ذيلها يمته ويسرة من وفرة نشاطها وسرعتها ثم تضرب الروابى بخف شديد الوطء .

إن صورة الناقة التى ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئى ، ستلد بدورها صورة النعام ، ومادامت السرعة قد بلغت مداها ، وتداخلت من خلالها فى حدقة الحواس المستنفرة ، مشاهدة الطبيعة فى الصحارى

الشاسعة ، والشاعر لايلجأ إلى أدوات الربط ولا إلى أدوات الأنتقال ، وإنما إلى كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد ، التى تتاح للحواس ، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشعر .

إن « الظليم » ذكر النعام ، سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسللا خفيا كما يحدث فى طريقة « التداخل والإحلال » فى التصوير السينمائى ، فإذا كانت الناقة التى يمتطيها الشاعر ، تطأ الروابى ، وتطس الآكام بخف قوى عريض ، فإن الشاعر أيضا « يطس الأكام » أو يقصها ، على ظهر نعام صغير الخف ، سريع العدو ، ولنتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية ، ففى أعلى الصورتين ، يوجد الشاعر الراكب القاصد دار المحبوبة ، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى فالناقة هى التى تضرب الروابى ، ومصرح به فى الصورة الثانية ، فهو الذى يضرب الروابى ، وفى أسفل الصورتين يوجد الخف الذى يلامس الأرض ، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقة تطأ الأرض بقوة ، وفى الصورة الثانية خف ضيق « قريب بين المنسمين » لذكر نعام سريع ، لايكاد يلامس بقعة حتى يلامس تاليتها ، ومن خلال اشتراك أعلى نقطة فى الصورتين ، وأدنى نقطة فيهما ، يتسرب الإحلال شيئا فشيئا فنجد أمامنا ذكر النعام بدلا من الناقة ، كما وجدنا الناقة من قبل تحل محل الحصان ، لكن موجة الإحلال والتداخل لن تقف عند حد ، فسوف يفاجئنا الشاعر بأنه هو نفسه سيدخل فى أطار دائرة التداخل والإحلال ، وسنرى شرائح من صورته النفسية أو المعنوية ، تتسرب إلى داخل صورة قافلة النعام ، التى يتقدمها « الظليم » وتسترشد هى فى عدوها بحركة أعلى نقطة فيه والتى تبدو وكأنها قمة هودج مخيم (ولنتذكر أن الهودج يكون على ظهور الإبل ، فتعود الصورة إلى التداخل من جديد) .

يتبعن قلة رأسه وكأنه حدج على نعش لهن مخيم

أما التداخل بين الشاعر والنعام ، فيأتى من التأمل الدقيق فى الملامح التى اختارتها الصورة من ذكر النعام ، وهى ملامح مشتركة مع طبقة العبيد التى ينتمى إليها الشاعر ، فذكر النعام مصلم أى مقطوع الأذنين ، وتلك سمة تذكر بالاختلاف الشكلى الذى يعانى منه العبد فى شكل تشقق الشفة أو حتى صلم الأذن ، ثم إنه حتى وهو يقود الجماعة ويزدهى برأسه الطويل الذى يسترشد به القطيع ، ويتبادلون خلال ذلك همهمات صوتية غائمة ، لايرتسم منها فى حواس الشاعر المستنفرة ، إلا همهمة العبد الحبشى الأعجمى راعى القطيع فى الصحارى ، عندما تتشابه كلماته الغامضة مع رغاء الإبل التى تأوى إليه .

تأوى له قلص النعام كما أوت حزق بمانية لأعجم طمطم

إن التداخل الذى قرب العبد الإنسان من ذكر النعام ، سوف يكمل الدائرة لكى يخلع على النعام أيضا مشاعر الإنسان ، ولكنها محصورة فى نطاق العبودية ، فالظليم ذكر النعام ، له أيضا أطفال يرعاهم ، بيض يعوده فى منطقة « ذى العشيرة » ولكنه أيضا وهو يتردد هناك برأسه الطويل ، لايرسل إلى الحواس إلا صورة العبد الطويل المقطوع الأذن .

صعل يعود بذى العشيرة بيضه كالعبد ذى الفرو الطويل الأسود

وهنا تكتمل دائرة التداخل والإحلال فلا نرى أمامنا إلا صورة كبرى واحدة ، مصوغة من الشاعر والكائنات المحيطة به .

إن النعام الذى حل محل الناقة فى الصورة سوف يفسح لها المجال لاعادة الظهور مرة أخرى ، لأن الرحلة على وشك الأنتهاء والدائرة على وشك

الأكتمال ، والشاعر فى لوحة الرحلة الأخيرة ، يهتم برصد ملمحين ، ملمح السرعة وهى فى قمتها وملمح السكون وهو فى بدايته ، وهو يستثير فى رسم الملمحين مجمل الحواس المتاحة سمعية أو بصرية أو لمسية ، حتى تصل لنا الصورة مغلفة بالمناخ الصحراوى الذى ولدت فيه .

وكأنما تنأى بجانب دَفِّها الـو	حشى من هزج العشى مؤوم[1]
هرّ جنيب كلما عطفت لـــه	غضبى اتقاها باليدين وبالفم[2]
بركت على جنب الردا ع كأنمـا	بركت على قصب أجش مُهَضَّم[3]
وكأن رُبًّا أو كحيلا معقـــداً	حش الوقود به جوانب قُمْقـم[4]
ينباع من ذفرى غضـوب جسرة	زيافة مثل الفنيق المكـــدم [5]

أن ملمح السرعة القصوى يتجسد من خلال بعض الصور الشائعة فى الشعر الجاهلى ، وهى صور ناتجة من شدة التأمل فى الراحلة لكثرة ملازمتها وشدة الألفة معها ، ومن هذه الصور ، التفرقة بين جانبى الناقة أو بين دفيها ، فهناك الجانب الأيسر ، وهو الذى يتم منه ركوب الناقة عادة وكذلك يتم حلبها ومن ثم يسمى بالجانب الأنسى ، وهنالك الجانب الأيمن وهو الذى يكون أكثر تعرضا لسوط الراكب ، لأنه يكون عادة فى يده اليمنى ، ومن ثم فقد توارثت أجيال النياق سوء الظن ، مما يمكن أن يأتيها من الجانب الأيمن ولعلها لذلك

---

(١) تنأى : تبعد ، الدَّف الوحشى : الجانب الأيمن ، المؤوم : ذو الرأس القبيح .

(٢) جنيب : بجانبها ، عطفت : التفتت .

(٣) الرداع : اسم موضع ، قصب أجش : قصب يتكسر .

(٤) الرُّب : الطلاء ، الكحيل : القطران ، معقد : مغلى ، حش : أوقد .

(٥) ينباع : ينبع ، الذفرى: ما خلف الأذن ، الجرة : الطويلة ، زيافة : سريعة منبخرة ، الفنيق المكدم : الفحل الغليظ .

أصبحت ميالة لأن يكون جانبها الأيمن شرسا ، وهو هنا سمى بالجانب الوحشى أو الدَّف الوحشى ، وناقة عنترة تسرع فى سيرها ، كأن هراً تعلق فى جنبها الوحشى يتشبث به بأظافره الصغيرة ، فتغار الناقة ويزداد سيرها سرعة ، وهذه الصورة كثيرة الورود فى الشعر الجاهلى ، يقول الاعشى :

بجلالة سرج كأن بغرزها   هراً إذا انتعل المطى ظلالها

ويقول أوس بن حجر :

والتف ديك برجليها وخنزير

على أن عنترة يريد أن يجعل لهذه السرعة مذاقا متميزا ، فهى ليست سرعة تتجسد فى خط مستقيم ، وإنما يميل الجسد إلى التكور خلال الانطلاق ولعل ذلك يساعد على مجابهة قوة الريح فى الصحارى ، فالعنق دائم الالتفاف إلى الجانب الأيمن ، يتقى السوط المتوقع حينا ، ويبحث فى غضب عن القط الكامن فى جنبه حينا آخر ، لكن القط - المتوهم - بدوره لايكف ولايستسلم ، فكلما جرت التفاته غاضبة ، أتقاها معابثا باليدين والفم ، ولقد أضافت « كلما » هنا معنى الديمومة فى الصورة ، والحركة المتولدة عن الحركة ، وهو معنى لايوحى به بناء الصورة فى بيت الإعشى أو فى بيت أوس .

وبلوغ السرعة هذا المدى يقدم لونا من الايجاز فى الزمن وطى المسافات ويجعل « السرد الشعرى » فى غير حاجة إلى وصف التفاصيل ، ومن ثم فإن الذى يأتى بعد هذه الصورة مباشرة ، هو مشهد الإناخة المؤذن بنهاية الرحلة ومن اللافت للنظر أن عنترة يقدم لنا صورة سمعية لنهاية الرحلة ، كما بدأ اللقطة الأولى للرحلة بصورة سمعية من خلال سماعة للابل فى جوف الليل « تسف حب الخمخم »

فقد جاءت الصورة الأخيرة كذلك سمعية ، من خلال سماع صوت الاناخة وقد تكسرت تحت أقدام الناقة أعواد القصب الأجش :

بركت على جنب الرداع كأنمـا　　　بركت على قصب أجش مهضم

وكأن الصورة السمعية الأخيرة رجع لصدى الصورة السمعية الأولى فى مكان ناء بعيد ، لكن السكون إذا كان قد أطفأ موقد الحركة عن القدر المتوهج ، فما تزال آثار الغليان والبخار قوية على جسد القمقم ، إنه العرق ينضج من جسدها كالقطران الأسود اللزج ، أو كالنفط المعقد وينبعث من خلف الأذن ، وقد غلى جسدها كقمقم النحاس الذى أوقدت عليه النيران ، لكنها ماتزال ناقة طويلة سريعة قوية كفحل الإبل الغليظ .

* * * *

إن هذا المنهج التصويرى الدقيق يشيع فى شعر عنترة على اختلاف أنفاسه ، فهو يشيع عنده عاشقا « متجلدا » أو متأبيا كما رأينا فى لوحات المعلقة التى عرضنا لها ، ويشيع عنده كذلك عاشقا « هائما » يكاد يتداعى رقه رغم فروسيته الغليظة الصلبة ، ويحتفظ ديوان عنترة بغنائية رقيقة تمثل نمطا غزليا يختلف عن الأنماط الغزلية الحسية التى كانت شائعة فى العصر الجاهلى ، وتكاد تمثل واحدة من الجذور البعيدة للقصيدة الغزلية العذرية التى شاعت فى العصر الأموى على نحو خاص ، وكانت واحدة من النماذج التى مثلت الشعر العربى لدى الآداب الأخرى ، وأثرت فيها من خلالها وغزلية عنترة تبعث من الطلل الملمح المكانى الذى يهيج الذكريات ويحفظها فى وجدان العاشق ، ويطبعها فى ذاكرة الفن ، وهذا الطلل طلل عبلة الحديث العهد بأهله ، تتحدد ملامحه المحيطة :

بين العقيق وبين بُرقة ثهمد   طلل لعبلة مستهل المعهـــــد

والذكريات ماتلبث أن تنبعث فى شكل « أنس » الجماعة بل ضوضائها ، لكنه أنس ينعكس فى الصورة فى شكلها الفنى ؛ الجمال المفرغ من الانس فلا يلبث أن يرتد وحشة وشجنا ، ينمو فيختفى « الإنس » من مسرح الفتيات ، ليكون المكان « مسرح الأرام » ثم تختفى الأرام الصامته التى تثير ذكريات الجمال والأحبة دون أن تغرى ، أو تعرف لغة الشجو سماعا أو انشادا ليظهر بديلا عنها كائنات تملك رموز الصوت المعبر سواء كان صوتا يعبر منذرا بالبين ، مثل صوت الغراب الأسود أو مثيرا للشجو والحنين مثل طائر الدوح ، وهنا تبتعد اللوحة عن رموز الأنس المفتقد ، والجمال الصامت ، لتنتقل إلى حوَاريات « العاشق » و« الطائر » لصوته الذى يمثل قمة الشجو والحنين ، ليقنعه الشاعر بأن شجوه أشد ، وحنينه أقسى :

يا مسرح الآرام فى وادى الحمـى   هل فيك ذو شجن يروح ويغتدى[1]

فى أيمن العلمين درس معالــــــم   أو هى بها جلدى وبان تجلـــدى[2]

من كل فاتنة تلفت جيدهـــــــا   مرحا كسالفة الغزال الأغيـــد[3]

ياعبل كم يشجى فؤادى بالنـــوى   ويروعنى صوت الغراب الأسـود[4]

(١) الآرام : جمع رئم ، الظباء الخالصة البياض ، الشجن : الهم والحزن .
(٢) المعالم : ما يستدل به ، الدرس : العفاء ، أو هى : ضعف ، بأن : ابتعد وغاب .
(٣) السالفة : صفحة العنق ، ومهوى القرط ، الأغيد : الذى يتثنى عنقة دلالا
(٤) يشجى : يحزن ، النوى : البعد ، يروع : يخيف

كيف السلو ؟ وماسمعت حمائهــا يندبن إلا كنت أول منشــد[1]

ولقد حبست الدمع لا بخلاً بــه يوم الوداع ، على رسوم المعهــد

وسألت طير الدوح : كم مثلى شجا بأنينه وحنينه المتــردد

ناديتــه ومدامعى منهلــة أين الخلىّ من الشجىّ المكمــد ؟

لوكنت مثلــى مالبثت ملاوة وهتفت فى غصن النقــا المتأود[2]

إن اللوحة تبدأ بمشهد الظباء لكى تبعث من خلاله انطباعين متضادين فى موقفين مختلفين ، انطباع « الشجن » وانطباع « المرح » أما الشجن فيحل عندما يرى وادى الحمى وقد أصبح مسرحا للآرام ومع أن كلمة « المسرح » توحى باكتظاظ المكان بالعيون السوداء والرقاب الفارهة ، والقدود الرشيقة ، فإن الاحساس المتولد هو الشجن الرائح الغادى : « هل فيك ذو شجن يروح ويغتدىً ؟ ولقد بدت أحاسيس الشجن ، رغم وجود عناصر الجمال لأنها عناصر بلا صدى أو مرايا ، عناصر مفردة لا مزدوجة ، وهى تكتسب قيمتها وقوتها عندما تتجاوب مع عناصر المحبوبة الفاتنة فتثير فى هذه الحالة المرح بدلا من الشجو :

من كل فاتنة تلفت جيدهــا مرحا كسالفة الغزال الأغيد

إن الشجن الذى ولدته لمحة الصورة البصرية فى صدر اللوحة ، سوف يبحث عن صداه فى شكل صورة سمعية تالية ، وهذا الصدى سوف ينمو نموا دقيقا فى خطوات متتالية ، ولنلاحظ قبل أن نتتبع هذه الخطوات ، أن الصورة السمعية أحتلت أفقا أعلى من أفق الصورة البصرية ، فإذا كان

(١) السلو النسيان .

(٢) الملاوة : البرهة ، النقا : قطعة الرمل تنقاد فى أحدوداب ، المتأود : المتثنى .

مسرح الارام فى مستوى النظر ، وكائناته التى تثير الشجن أو المرح تدب على الأرض ، فإن أفق الصورة البصرية ، على اختلاف درجات إيحائها المنبعثة من صوت الغراب أو أصوات الحمائم ، يتجسد فى مكان « أعلى من مستوى النظر » إنه قادم من قمم الأشجار أو من جوف السماء ، وقد يكون فى هذا التسامى الحسى المنظور بمنبع الصورة ، لون من الإيحاء بتسامى الأحاسيس ، والارتفاع بها بعيدا عن تراب الأرض حتى لو كان تراب وادى الحمى .

ولنتأمل الأن فى خطوات النمو التى ميزت الصورة السمعية ، إن الخطوة الأولى ، صدر فيها الصوت من طرف واحد من أطراف الصورة ، فقد نعق الغراب الأسود ، فارتاع قلب المحب الشجى دون أن ينبس :

ياعبل كم يشجى فؤادى بالنوى ‏ ‏ ‏ ‏ ويروعنى صوت الغراب الأسـود

أما الخطوة الثانية فقد صدر فيها الصوت من طرفى الصورة معا ، ندبت الحمائم فأنشد المحب :

كيف السلو وما سمعت حمائما ‏ ‏ ‏ ‏ يندبن إلا كنت أول منشـــــــد

ولنلاحظ فى بناء الصورة هنا معنى الامتداد الزمنى بالقياس إلى الصورة الأولى ، فقد أوحت عبارة « ما سمعت ... إلا كنت » بدورة التكرار اللانهاية ، كما أوحت أفعل التفضيل فى نهاية البيت بجماعية الاستجابة لصوت الحمائم ، مع فردية الشاعر وخصوصيتها ، وبالحرص على التنافس والسبق فى درجات العشق وقد كان العاشق الصوفى ينشد :

كل من فى حماك يهواك لكـن ‏ ‏ ‏ ‏ أنا وحدى بكل من فى حماكا

ولقد جاءت الخطوة الثالثة من خطوات نموّ الصورة السمعية ، فلم تكتف بأن يكون لطرفى الصورة دور فى بناء الصوت ولكنها نمت ذلك الدور فأصبحت حوارا بين الطرفين ، ولم تعد مهمة العاشق الأرضى ، أن يكتفى بتلقى الصوت من أعلى وإنما أصبح قادرا ، وقد تسامى العشق ، أن يصدر الصوت إلى أعلى وأن يساءل من هم فى قمم الأشجار وجوف السماء :

وسألت طير الدوح كم مثلى شجا   بأنينه وحنينـــــــــــه المتردد ؟

بل أصبح من حقه أن يعلن قهر الصفاء والسمو التقليدى للصوت العالى ، وأنه فى النهاية صوت « خلىّ » لايقاس بعمق وصدق صوت « شجى » مثله ، بل إن الطائر فى النهاية لو كان يحمل ما يحمل العاشق الأرضى من وجد وصبابة ، لما استراح على غصنه الناعم المتأود لحظة :

لو كنت مثلـــــى مالبثت ملاوة   وهتفت فى غصن النقا المتأود

وهكذا يظهر العاشق « الهائم » فى نفس الثوب الفنى الذى ظهر به العاشق المتجلد لأنه فى الحالتين شاعر قبل أن يكون عاشقا .

* * *

الشاعرية التى تستنفر الحواس ، هى إذن المثير والوعاء المشكل للمشاعر ومن ثم فإنها تتجلى بوسائلها الفنية المتشابهة على اختلاف المشاعر المثارة ، وكما تجلت من قبل فى صورة العاشق « المتجلد » . والعاشق « الهائم » يمكن كذلك أن تتجلى فى صورة « الفارس » المحارب ، وهى صورة كثيرة الورود فى شعر عنترة ، تمتزج بالعشق حينا فى مثل قوله :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل   منى وبيض الهند تقطر من دمى

فوددت تقبيل السيـــوف ، لأنها　　لمعــــــت كبارق ثغرك المتبسم

وتخلص للحظة القاسية حينا آخر فى مثل قوله :

إن المنية لو تمثل ، مُثّلـــت　　مثلى إذا انزلوا بضنك المنزل

والخيل ساهمة الوجوه كأنمــا　　تسقى فوارسها نقيع الحنظل

والموت والخيل شاغلان رئيسيان من شواغل الشاعر المحارب القديم ، فأحدهما يعين على مواجهة الآخر ، أو دفع شبحه ، أو الفرار منه ، ولقد كان الشاعر القديم يتحدث عن الموت عادة باعتباره لحظة مجردة ، وقدرا قد يكون عشوائيا كما كان يقول زهير :

رأيت المنايا خبط عشواء ، من تصب

تمته ، ومن تخطـــئ يُعَمّر ، فيهرم

وقد يكون كامنا فى نقطة مجهولة ، لكنه يمسك بيده طرف الخيط ويتحكم فى لحظة القرار كما كان يقول طرفة بن العبد :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتــى　　لكالطول المرخى وثنياه باليــــد

متى ما يشأ يوما ، يقده لحتفـــه　　ومن يك فى حبل المنية ينقـــد

لكن عنترة ، لم يواجه الموت ، على أنه مجرد لحظة قدرية ، لكنه واجهه على أنه كائن قوى ومهيب ، لكنه هو أيضاً كذلك ، ومن ثم فإن الموت لو يمثل لتجسد فى صورة عنترة ، يتأهب للقائه ويراه ، ولاحاجز بينهما ، ولكن ذلك لايدفعه إلى الخوف بقدر مايدفعه إلى المقارمة :

ولقد لقيت المــــوت يوم لقيتـــه　　متسر بلاو السيف لــم يتسربل[1]

(١) متسربل : لابس عدة الحرب ، السيف غير مسربل : مسلول .

فرأيتنا ما بيننا مـــن حاجز   إلا المجن ونصل أبيض مفصل[1]

ذكر أشق به الجماجم فى الوغى   وأقول لا تقطع يمين الصيقل[2] .

وإذا كان يتسربل فى مواجهة الموت ويلقاه بسيف عار ، كلما أعانه على شق الجماجم ، دعا لصانعه بسلامة اليمين ، فإنه يتحرك ويناور ، ويقدم ويحجم على الحصان « ومن ثم فإنه جزء من عدته الضرورية فى ملاقاة الموت ، ولهذا فإن عينى الشاعر ، تسلط الضوء على عدة الفارس ، حتى نسمع وجيب قلبه ، ونشم رائحة عرقة ونحس بوهج حرارته :

ولرب مشعلـــــة وزعتُ رعالها   بمقلص نهد المراكـــل هيكل[3]

سلس المعذّر لاحـــــق أقرابهُ   متقلب عبثًا بفأس المسحـــل[4]

نهد القطاة ، كأنها من صخـرة   ملساء يغشاها المسيل بمحفل[5]

وكأن هادية إذا استقبلتــــــــه   جذع أُذلٌ ، وكان غيـر مذالل[6]

وكأن مخرج رَوْحه فى وجهـــــه   سربان كانـــا مولجين لجيـأل[7]

وله حوافر موثق تركيبهـــــــــــا   صُم النسور ، كأنها من جنـــدل[8]

---

(١) المجن الترس ، فصل أبيض مفصل : حد سيف قاطع .

(٢) سيف ذكر : حديدى قوى ، الوغى : الحرب ، الصيقل : شحاذ السيوف .

(٣) مشعلة : كتيبة منهزمة ، وزعت : فرقت ، رعالها : جموعها ، مقلص : فرس طويل القوائم نهد مرتفع ، هيكل : ضخم .

(٤) المعذر : مكان اللجام ، لاحق أقرابه : ضامر الخاصرة فأس المسحل : حديدة اللجام .

(٥) القطاه : عجز الفرس ، محفل : موضع كثير المياه

(٦) الهادى : العنق ، جذع أذل جذع شجرة قطعت أغصانه .

(٧) مخرج روحه : موضع تنفسه أو منخاره ، السرب : السرداب مولج : مدخل

(٨) النسور : اللحم فى باطن الحافر > صم : صلب ، الجندل : الصخر .

وله عسيب ذو سبيب بالـــــــغ   مثل الرداء على الغنى المفضـل[1]

وكأن مشيته إذا نهنهتـــــــــه   بالنكل مشية شارب مستعجـــل[2]

فعليه أقتحم الهياج تقحمـــــا   فيها وأنقض انقضاض الأجدل[3]

اننا أمام لوحة متكاملة ، إطارها الفارس ، ولوحتها وبؤرتها الفرس ، فالفارس لم يظهر على امتداد أبيات اللوحة التسعة إلا مرتين ، مرة فى البيت الأول (وزعت رجالها) ومرة فى البيت الأخير (أقتحم الهياج) وبين هاتين اللقطتين وعلى امتداد اللوحة كان الفرس ، هو موضع التصوير ، ولكى يتم احكام التصوير ، فقد تسربت إلى اللوحة كثير من مفردات الطبيعة الحية أو الجامدة ، وهى مفردات رغم اتساع المسافات بينها ، تلتقى جميعا حول الصلابة والحركة بدرجاتها المختلفة ، فأيديه وأرجله التى يركل بها صلبة مرتفعه ، وعجيزتة تجمع بين نعومة الصخرة الملساء وصلابتها وجريان الماء حولها ، أما الرقبة فهى جذع شجرة عظيمة قلمت أغصانه ، وهل هناك أعمق من نفق الضبع فى الصحراء حتى يشبه به أنف الفرس ، أو « مخرج روحه فى وجهة ؟ أما الحوافر فقد قدت من الصخور ، وهذه الصلابة لا تحجب ملامح الجمال عن الحصان المهيب فالذيل الطويل السابغ خصل من الشعر تذكر بثوب الغنى الذى يجره وراءه ويتبختر به ، والمشية الراقصة ، عندما تنهنهه باللجام تذكر بالثمل المستعجل ، تدفعه العجلة لأن يسرع ويمنعه خدر الأعضاء وثقلها ، فيجئ شبيه الرقصة مزيجا من السرعة والابطاء معا .

---

(١) عسيب : ذيل ، سبب : خصلة الشعر ، السابغ الضافى .

(٢) نهنهته : زجرته ، النكل : اللجام

(٣) الهياج : المعارك ، الأجدل الصقر .

على هذا النحو تحفر الصورة التى ينبنها عنتر فى وجدان المتلقى ، لأن الحواس المستنفرة تحسن التقاطها ، وتعرف كيف تجمع بينها وتترجم عن المشاعر من خلالها ، وهى إذ تلتقطها من الأعماق تدفع بها إلى الأعماق ، وإذا تنتزعها من جواهر الأشياء ، تستطيع أن تتغلب على عوارض كثيرة قد تتغير بتغير الزمان أو المكان أو حتى بتغير اللغات فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعرى كما تمثله عنترة وصاغة خالدا وباقيا وممتعا .

قائمة باهم المراجع

١ - **ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون** ، تحقيق د. على عبد الواحد وافى ، طبعة الشعب ، القاهرة ، د.ت.

٢ - **ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء** ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٧٤ .

٣ - **ابن قتيبة : طبقات الشعراء** - ليدن ١٩٠٢ .

٤ - **أبو بكر الأنبارى : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** ، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون ، دار المعارف ١٩٨٠ .

٥ - **أحمد درويش : الأدب المقارن** ، القاهرة ١٩٨٤ م ، **بناء لغة الشعر** ، القاهرة ١٩٨٥ م . فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .

٦ - **أحمد سويلم : الأعمال الشعرية** ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٢.

٧ - **أحمد عبد المعطى حجازى : أسئلة الشعر** ، مقالات بجريدة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .

٨ - **أحمد هيكل : دراسات أدبية** ، دار المعارف ، ١٩٨٠ م .

٩ - **أحمد هيكل : تطور الأدب فى مصر** ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .

١٠- **حمدى السكوت : أعلام الأدب المعاصر - عباس محمود العقاد** ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

١١- زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨ م .

١٢- سعد دعبيس :الغزل فى الشعر العربى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٩م.

١٣- شوقى ضيف : الأدب العربى فى مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .

١٤- صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ، بيروت ، ١٩٥٧ م .

١٥- عباس محمود العقاد : شعراء مصر بيئاتهم فى الجيل الماضى ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٢ م . خمسة دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣م . ديوان العقاد ، بيروت ، ١٩٦٧ م . الديوان فى الأدب والنقد ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٨٣ م . ساعات بين الكتب - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٦٨ م .

١٦- عبد الرحمن صدقى : الشرق والإسلام فى أدب جوته ، الهلال ، القاهرة ١٩٦٧ .

١٧- عبد اللطيف عبد الحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨ م . شعراء مابعد الديوان ، القاهرة ، ١٩٨٩ م .

١٨- عمر الدسوقى : الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

١٩- محمد ابراهيم أبو ستة : ديوان رماد الأسئلة الخضراء ، القاهرة ١٩٩٠ ، ديوان رقصات مغلقة ، القاهرة ١٩٩٣ .

٢٠ - محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .

٢١- محمد النويهى : الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت.

٢٢- محمود حسن اسماعيل :

ديوان : هكذا أغنى - دار المعارف ١٩٧٧ .

قاب قوسين ١٩٦٤ .

ديوان لابد ، دار المعارف ١٩٧٧ .

ديوان صلاة ورفض .

ديوان السلام الذى أعرف ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠ .

٢٣- محمود درويش : ديوان محمود درويش - دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧ . مختارات شعرية لمحمود درويش - سلسلة عيون المعاصرة - بيروت ١٩٨٥ .

٢٤- محمود الربيعى : فى نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .

(1) R. Barthes :

Essais critiques. Paris 1981.

Le degre zero de l' ecriture, Paris 1972.

(2) A. Breton : Premier Manifestation du Surrealisme, Paris, 1963.

(3) J. Berins : L' Imagination, Parise 1975.

(4) J.Cohen: Le Haut Langage Theorie de la poeticite Paris 1979.

(5) R. Jakobson : Essais du languistique general, Paris 1980.

Huit questions poetiques, Paris 1983.

(6) G. Jear. La poesie, Paris 1986.

(7) S. Jeun: Litterature general Paris 1968.

(8) J. Joubert : La poesie, Paris

(9) J. Lamber : La Poesie, Paris, 1970.

(10) G. Mounin : Avez-vous Lu char. Paris 1940.

(11) R. Reneville: L'Experience Poetique Paris 1949.

(12) T. Todrov : Qu'est-ce que le structuralisme, Paris 1968.

الفهـــــرس

رقم الايداع بدار الكتب
١٩٩٣/١٥٤٤م
I- S-B - N
977-222 - 055- 9

دار الهانى للطباعة
ت : ٢٢١٢٠٥٥